驭线传媒
Banner Media

小型作品作曲法教程

MINITYPE WORKS COMPOSITION COURSE

曹光平 编著

新世纪出版社
新世纪音像电子出版社

Minitype Works Composition Course

曹光平教授简介

曹光平是作曲家，音乐教育家，中国音乐家协会创作委员会委员，广州星海音乐学院作曲教授、硕士研究生导师、作曲学科带头人，多次在国内外获奖，是1993年起享受国务院特殊津贴的有突出贡献的专家。他毕业于上海音乐学院作曲系，由著名音乐家贺绿汀直接推荐到星海音乐学院任教，1992年起任教授，并先后担任广东省音乐家协会副主席、星海音乐学院音乐音响导演系主任、上海音乐学院校友会副会长、广东分会会长、中国电子音乐学会理事、中国音乐传播学会理事。

曹光平教授呕心沥血精心培养音乐人材，并写作了大量优秀作品：十一部交响曲及舞剧、声乐、民乐、钢琴、室内乐、影视音乐等体裁的作品五百多个，有近三十个作品在国内外获奖。他三次举行个人作品音乐会，电视台为他三次拍摄专题片。2001年，他的作品及论文集《前卫·中卫·后卫》出版，2002年获文化部欧永熙音乐教育奖，并入选《世界名人录》及《世界艺术家名人录》。

序

新世纪以来，我国的音乐创作领域不断涌现出许多可喜的新成果，年轻一代作曲群体在迅速成长，他们的作曲艺术水准和技法水平都在不断提高。对于学习作曲专业的学生，对于更广大的痴迷作曲的爱好者和业余作者，他们都渴望更多的实用的作曲方面的教材出版。

广州星海音乐学院曹光平教授《小型作品作曲法教程》，是根据作者多年担任音乐学院作曲专业课的教学经验和理论思考，在最近写作的一本作曲法教材。教程的内容主要是针对各院校作曲理论专业一、二年级的学习要求，讲授旋律写作、小型声乐作品写作、小型器乐作品写作的技法，并附有较多的习题。这本教材还较全面地讲述了音乐多声部织体写作，这在目前国内作曲教材中还较少涉及。这本教材也可作为作曲爱好者、业余作者、考生的自学教材。

学习作曲技法，一定要善于学习和认真分析研究古今中外各种优秀作品，研究它们的结构、技法和特色。这本教材选用的中外谱例比较多，共计389条，许多是小作品的全曲，这是很实用的，而且涉及的领域和风格比较广泛。

曹光平教授近著《小型作品作曲法教程》的出版，将进一步促进我国青年学生对作曲技法的研究与学习，从而提高他们的作曲技巧，并将创作出更优秀的、具有专业水平的佳作。

中央音乐学院作曲系教授

杜鸣心

2008.5.16

前　言

许多音乐院系的学生和音乐爱好者都希望学习作曲的技能，学会写作动听的音乐作品，但往往不知从何入手。也有不少音乐的爱好者，写了许多歌曲和许多旋律，有时也写出了动听的曲调，但往往缺少发展变化的方法和手段。更多的人往往将作曲看得很神秘，认为只有“天才”、“灵感”才能作曲。每年还有许多中学生，有志于报考各音乐院系（或附中）的理论作曲等专业，也需要学习写作小作品的作曲技能和方法。我考虑根据自己多年从事作曲教学的经验，结合我国音乐教育的具体情况，写作一部比较完整的、既能作为院校的教材又能为自学者应用的小型作品作曲法的教材，也许是有意义的。新世纪出版社的音乐编辑也有同样的想法，约我写作此本教程。

我认为，学习作曲首先要破除“作曲神秘论”的观念，因为音乐与文字很相近，也是一种语言，即我们经常说的“音乐语言”，只是运用这种语言并且通过“作曲”的方式来表达自己的情感、意念、憧憬、幻想尚不普遍而已。作为一种语言的运用和艺术，作曲是完全可以学会和掌握的，就如同人们学习掌握文字语言是同样的道理。

要学好作曲，当然也不容易，需要多方面的努力，并且要掌握好方法。我认为以下几点是比较重要的：

1. 培养音乐的感觉

要学习好作曲，首先必须喜爱音乐。要爱听音乐，爱唱歌，或者爱好和学习某种中外乐器，这些对学习作曲都是有很大帮助的。通过自己的歌唱，通过玩乐器，会加强人们的音乐感觉，这对于学习音乐学习作曲是非常重要的。

2. 多聆听各种类型的音乐

要学习好作曲，应当尽可能广泛地聆听各种类型的音乐，包括中外优秀的古典音乐作品，各民族各地区各国的极为丰富多采的民族民间音乐，各国优秀的现代音乐作品，也包括流传广泛的优秀的各类通俗的流行的音乐作品。特别要重视学习民间音乐，在我国有五十六个民族的各具鲜明特色的音乐文化，有广泛的音乐风格多样的南北各地区，各种民间歌曲、民间舞曲、戏曲、曲艺、民族器乐音乐、宗教的音乐、仪式的音乐等，都是极为丰富极为珍贵的文化遗产和精品，要多听、多学习、多研究，从中吸取养料。

3. 认真学习音乐基础知识

在音乐的基础知识方面，视唱练耳和音乐基本理论（乐理）是两门很重要的基础性课程，必须努力学习，以掌握音乐的基础知识和基本技能。

4. 学好作曲的技术理论课程

和声学、对位法、曲式学、管弦乐法（乐器法和配器法）是四门作曲专业的技术理论课程，即通常说的“四大件”，它们对于学习专业作曲是不可缺一的。它们是欧洲13-19世纪作曲技术发展的理论总结和技术规范，对于我们学习作曲尤其是专业作曲学习，有很重要的基础性的意义和借鉴价值。

5. 学习文学知识和其他艺术知识

音乐与文学，音乐与其他各种门类的艺术（包括美术、雕塑、建筑、戏剧、影视、舞蹈、杂技、书法、摄影等）的联系是很明显的，其综合与互补的倾向越来越突出。歌曲、歌剧、戏曲、舞剧、电影、电视等门类的艺术中音乐与其他艺术已密不可分，其综合性已是它们的基本特点。因此需要认真学习文学和其他艺术的知识。

6. 多写作，多练习

作曲是技术性很强的一种艺术，要全面掌握各种作曲的技巧，必须有大量的作曲练习，逐步接触和掌握各种作曲技法，为创作优秀的音乐作品创造条件。

7. 在创作实践中积累经验

在学习各种作曲知识、理论、技能的同时，要多勇于实践，多参加各种创作实践是非常重要的。只有通过较多的创作实践，才能积累经验并提高创作技能。

8. 接触与作曲相关的其他艺术实践活动

这个方面领域在不断扩大，包括作品的策划、排练、录制等，也包括电脑音乐软件的学习、各种音响设备的使用等等。

当然一个人往往很难在上述八个方面都做得非常全面和深入，可以根据每个人的情况及兴趣、能力等来设计好自己学习作曲的方式和方法，再经过刻苦的努力，争取较好的效果，真正学会作曲的技能和艺术。

2008. 4. 14

目　录

第一单元 旋律的结构与写作

第一章　动机·副动机·乐节……1
第二章　音程·节奏格·节奏型……8
第三章　音乐材料的发展手法……21
第四章　简单乐句写作……34
第五章　两乐句简单乐段写作……40
第六章　乐句结构的复杂化……44
第七章　三乐句乐段写作……51
第八章　四乐句乐段和多乐句乐段写作……55
第九章　单二部结构旋律写作……62
第十章　单三部结构旋律写作……79

第二单元 小型声乐作品写作

第十一章　歌曲的体裁·人声的音域·声乐旋律的特点……91
第十二章　词曲的关系·歌曲的构思与设计……98
第十三章　一部曲式歌曲写作……106
第十四章　单二部曲式歌曲写作……118
第十五章　单三部曲式歌曲写作……127
第十六章　衬词·装饰音·拖腔……148
第十七章　前奏·间奏·尾声……156
第十八章　通俗歌曲写作特点……177

第三单元 小型器乐作品写作

第十九章　钢琴曲旋律线条写作的特点……203
第二十章　钢琴作品主调音乐织体（上）……226
第二十一章　钢琴作品主调音乐织体（下）……240
第二十二章　钢琴作品复调音乐织体……253
第二十三章　钢琴作品混合织体……270
第二十四章　一部曲式钢琴曲写作……289
第二十五章　单二部曲式钢琴曲写作……296
第二十六章　单三部曲式钢琴曲写作……304
第二十七章　艺术歌曲及钢琴伴奏写作……322
第二十八章　民族器乐独奏曲写作……351
第二十九章　欧洲管弦乐器独奏曲写作……387
第三十章　其他小型作品写作……413
附录一　本书谱例作者目录……422
附录二　本书附编作品音响目录……425

第一章 动机·副动机·乐节

在古今中外的音乐作品中，比较多的可以用小节线来划分其节拍结构组织。在这一类作品的旋律形态中，经过仔细的分析，大多数可以比较清楚地划分出大小不同的结构层次。当然，在没有小节线划分的比较自由的音乐旋律形态中（包括中国民族民间音乐中常见的散板、导板等），有时很难清楚地划分出结构的不同层次。在一部分虽然有小节线的划分但形态较为特殊的音乐作品中，有时也会遇到难以分析和难以划分的情况。有时候可以参照一般的规律和比较常见的规范，来分析研究它们的结构形态。

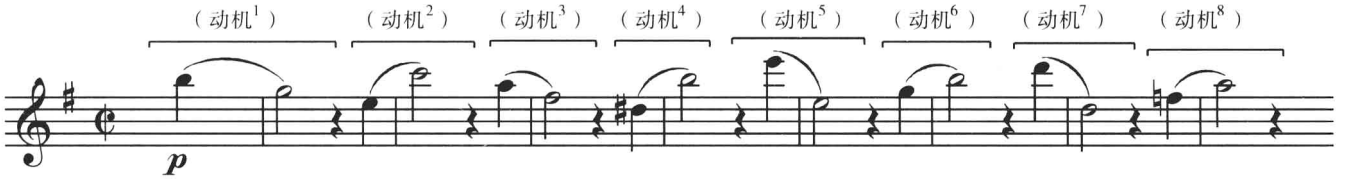
在一般情况下，旋律乐思的比较小的结构层次，通常可以分为动机、副动机、乐节这三种常见的结构形态。

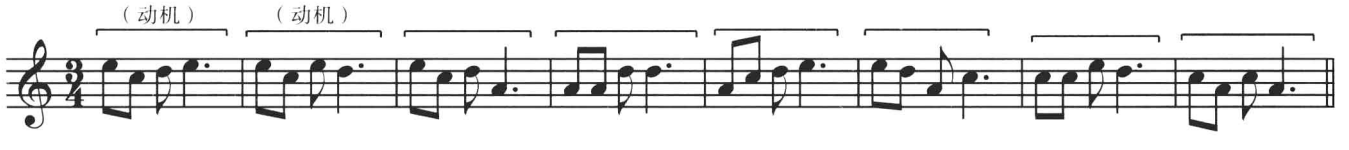
（一）动机

在一般的情况下，占有一个小节的强拍的可划分的结构，即一小节的结构，称之为动机。动机在通常的情况下，必须有一个小节重拍的位置。较多的动机，具有明显的强弱层次。

下面两个例子，一个选自19世纪德国浪漫主义作曲大师勃拉姆斯的第四交响曲，另一个例子是中国民歌。这两个例子中的每一个小节都是动机的结构。

例1 勃拉姆斯《第四交响曲》第一乐章

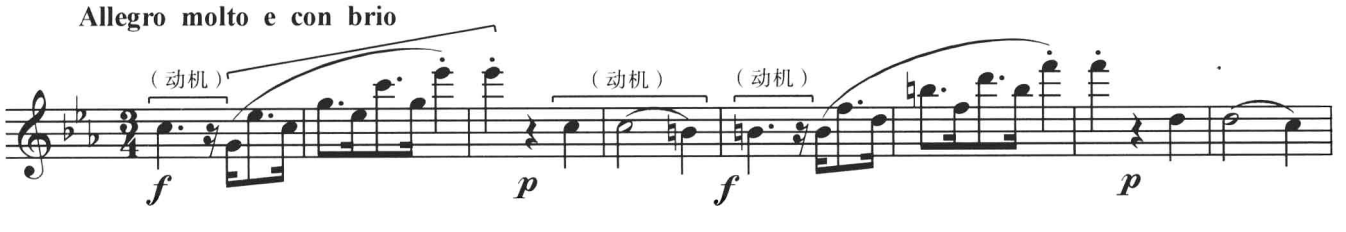
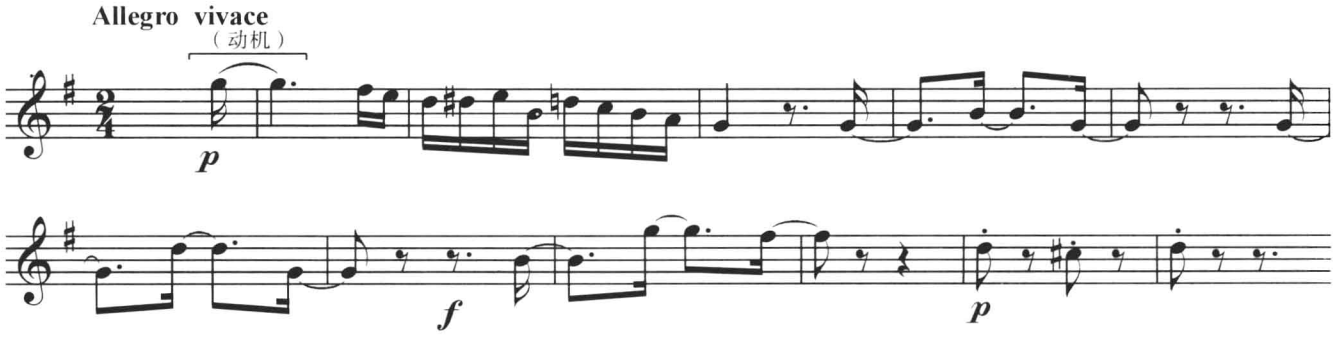


例2 广东曲江汉族民歌《落水天》

例 1、例 2 中每一个动机的节奏形态是完全相同的。有时候，虽然每一个小节都是动机，但节奏形态有较多的变化，包括节奏型的变化和节拍的变化等。

从动机的音的数量情况看，可分为下面五种情况：

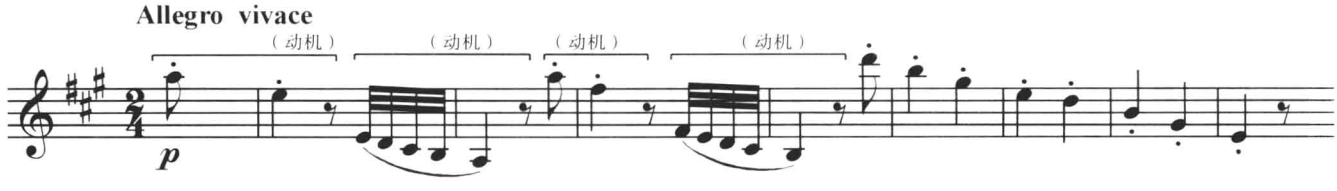
1. 一个音的动机

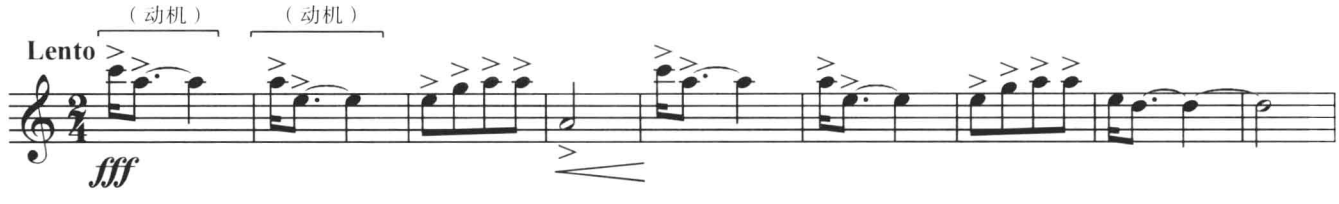
例3 的第1小节和第5小节的单音动机是强拍上的一个重音，并与后面的分解和弦进行用16分休止符隔开了。例4 的单音动机是从第2拍的最后一个16分音符开始，延续过小节的强拍。

例3 贝多芬《c小调钢琴奏鸣曲》（作品 10 之 1）第一乐章开端

例4 贝多芬《G大调钢琴奏鸣曲》（作品31之1）第一乐章开端

2. 两个音的动机

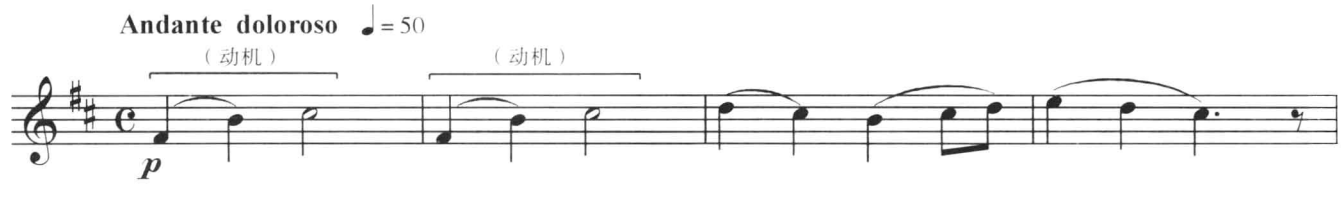
下面的例5的第1小节和第3小节的双音动机，是弱起到强拍，而第2小节和第4小节的五音动机也是弱起到强拍，只是前四个音符是32分音符。而前面例1的八个双音动机也均是弱拍到强拍。例6前两小节的双音动机从强拍开始，是一种切分性的强烈的节奏。

例5 贝多芬《A大调钢琴奏鸣曲》（作品2之2）第一乐章开端



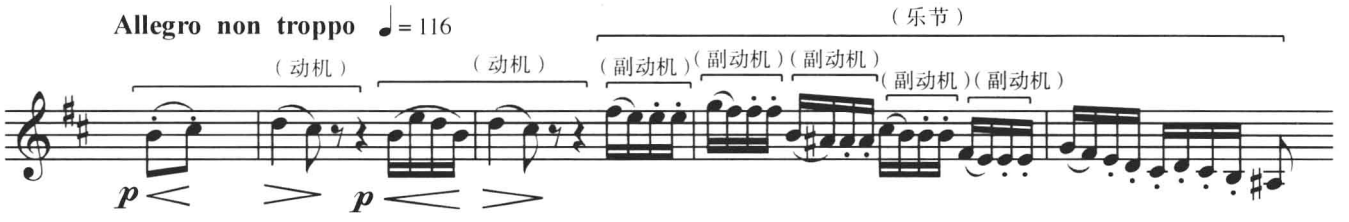
例6 罗忠镕《第一交响曲》第一乐章开端

3. 三个音的动机

三个音的动机有些是从弱起到强拍（如例33）。另外一些三个音的动机则从强拍上开始，如例 7 。

例7 格里格《培尔·金特第一组曲》第二乐章《奥塞之死》主题

4. 四个音的动机

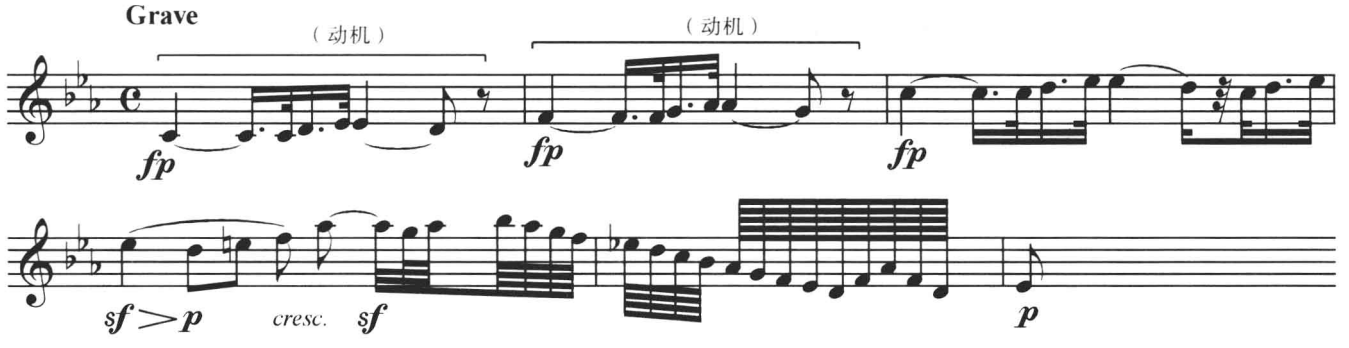
四个音的动机有些也是从弱起进入强拍，这时候往往是前三个音均在强拍前，第四个音进入强拍，如例34的第一个动机。

也有的四个音的动机弱起进入强拍后结束在弱位，形成“弱 — 强 — 弱”的节奏形态，如例8。

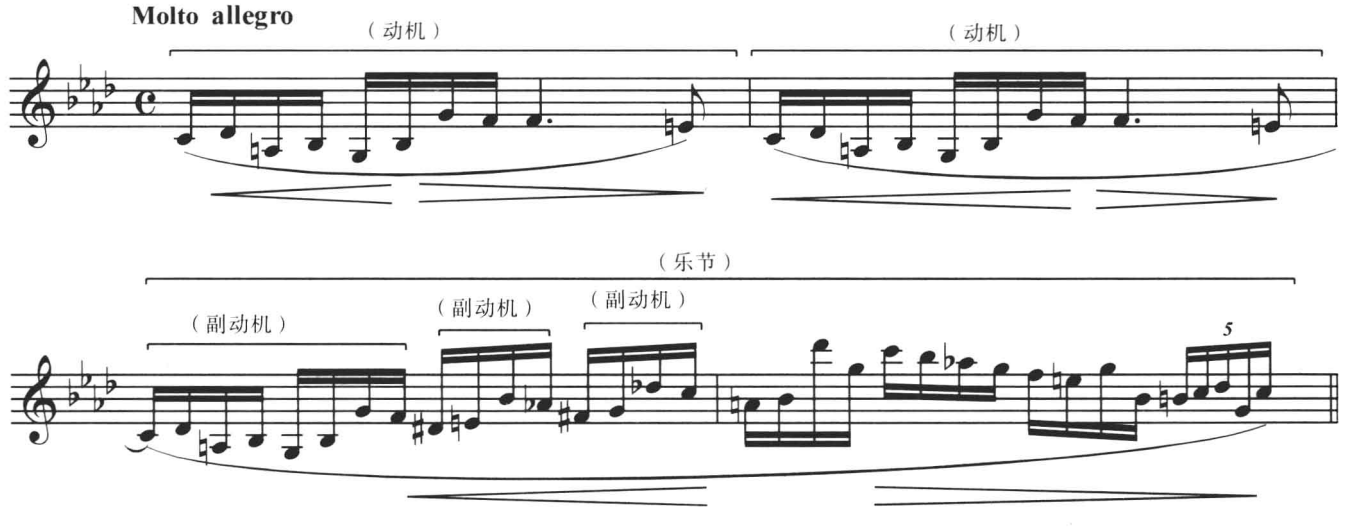
例8　柴科夫斯基《第六交响曲（悲怆）》第一乐章主部主题

5. 多音的动机

五个音以上的动机较为少见。例 5 的第 2 个和第 4 个动机，是五个音的动机；例 9 的前两小节的两个动机，都是六个音的动机；例 10 的前两小节相同的两个动机，是十个音的动机。五个音以上的多音动机，其形态和节奏特性是非常多样的，其可能性是非常广泛的。

例9　贝多芬《c小调钢琴奏鸣曲》（作品 13）第一乐章引子主题开端

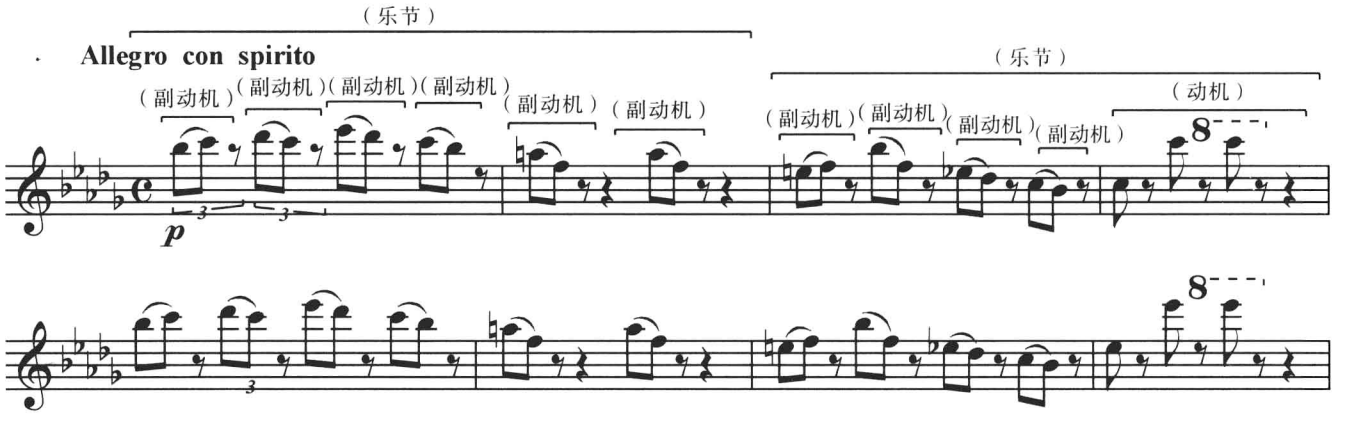
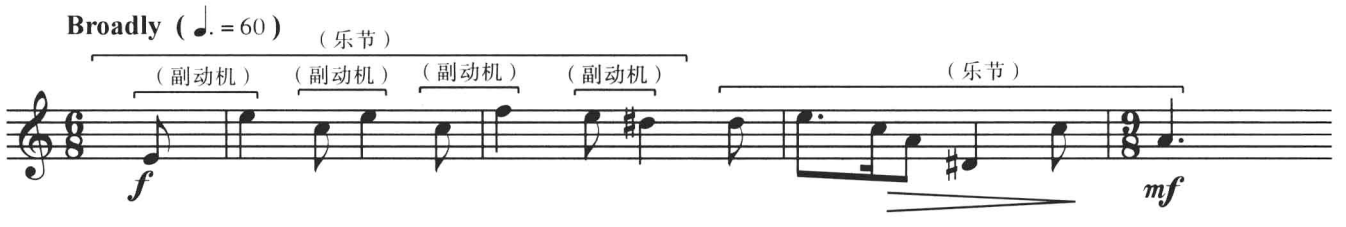


例10　肖邦《f小调钢琴前奏曲》（作品 28 之 18）开端



（二）副动机

小于一小节的可划分的结构单位，称之为副动机。经常可以看到成组成群的副动机联合占有一个或几个小节的强拍，构成一个动机，一个乐节或乐节、乐句的一部分。以下的例 11、例 12都是含有副动机的旋律实例。

例11　柴柯夫斯基第一钢琴协奏曲第一乐章主部主题

例12　约翰·威廉姆斯　电影《哈利·波特与魔法石》中的“哈利·波特的魔幻世界”的引子

副动机常常具有以下几个特点：

1．结构特别短小。

2．常常以小时值音符为主，譬如 8 分音符、16 分音符、32 分音符等。

3．单独出现的副动机是很少见的。

4．大多数副动机是成对、成组、成群地出现，常常联合成动机、乐节。

5．成组的副动机之间常常运用重复、变奏、模进、倒影、逆行等手法联系起来。

6．副动机在音乐作品中并非普遍运用，应当说是比较少见的。

例8　选自柴科夫斯基第六交响曲（悲怆）第一乐章的主部主题，其第2小节第4拍开始的由四个16分音符构成的五个副动机，它们之间的关系是向上与向下的不同音程的模进。

例10　选自肖邦的《f小调钢琴前奏曲》，其第3小节的情况比较复杂，是由三个副动机组成，第一个副动机由八个16分音符构成，第二个和第三个副动机则由四个16分音符构成，它们之间的关系是减缩（由八个音减缩为四个音）和模进。

例11　选自柴科夫斯基的第一钢琴协奏曲第一乐章，其第 1 — 3 小节和第 5 — 7 小节，是一群各有两个三连音的 8 分音符构成，它们之间的关系是倒影、模进、音程的扩大和缩小，重复。

例12　选自美国作曲家约翰·威廉姆斯的电影音乐《哈利·波特与魔法石》，其四个两个音的副动机，它们之间的关系是音程的缩小和扩大、同向、反向。

副动机从音的数量情况看，可分为下面的几种情况：

1．两个音的副动机，如例11、例12。

2．三个音的副动机。

3．四个音的副动机，如例8、例10。

4．五个音以上的副动机，如例 10 第 3 小节的八个音的副动机。

一般来说两至四个音的副动机较为多见，五个音以上的副动机较少些。

（三）乐节

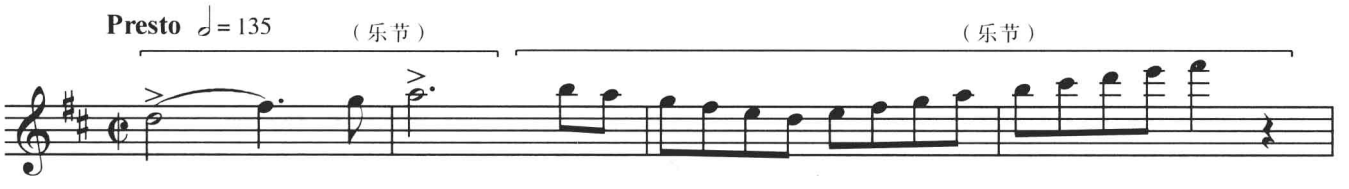
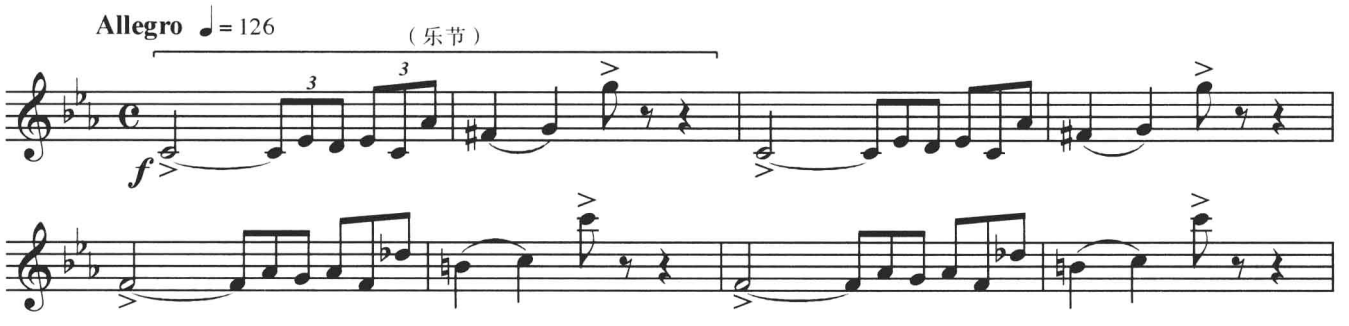
在一般情况下，两个小节和三个小节的结构，称之为乐节，其形态与复杂程度差别很大。

1. 两个小节的乐节

在各国各民族的各类音乐作品中，两个小节的乐节是相当常见的，也就是说要占有两个小节的强拍，最简单情况下这种乐节只有两、三个音，有时候也有多音组成的比较复杂的形态。

例13　选自19世纪俄罗斯作曲家格林卡的歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》的序曲，其第一个乐节是由四个音构成的，节奏极富活力。而第三个乐节是多音乐节，由以连续8分音符为主的十五个音构成。

例14　选自20世纪德国作曲家理查德·斯特劳斯的《音乐会序曲》，其两个小节的乐节结构较复杂，用了快速的三连音和上八度的跳进形成强大的动力，这个乐节通过重复和模进，大大加深了给听众的印象。

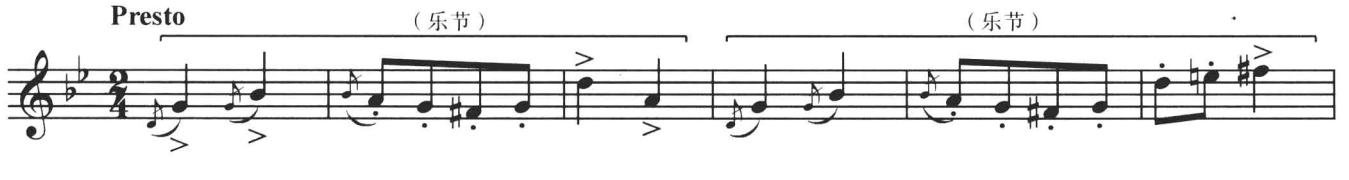
例13　格林卡歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》序曲主部主题开端

例14　理查德·斯特劳斯《音乐会序曲》主部主题

2. 三个小节的乐节

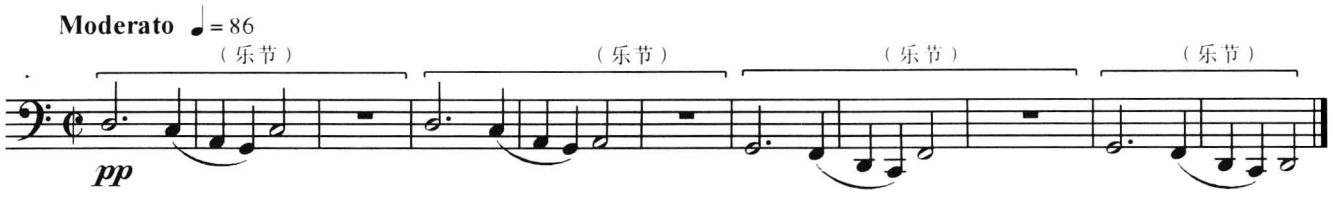
在音乐作品中，三个小节的乐节比较少一些。在复拍子的作品中用得不多，在速度较快、结构较简单的情况下使用得稍多些。

例15　选自勃拉姆斯的钢琴四重奏急板乐章，速度极快，节奏结构比较简单，三个小节的乐节似乎像三拍似的一晃而过。

例16　选自 20 世纪匈牙利作曲家柯达伊的管弦乐作品《孔雀飞 — 匈牙利民歌主题变奏曲》，其前面的三个乐节，第 3 小节均是休止，这也计算在三个小节之内。它们之间的关系是变化反复（变奏）和模进。

例15　勃拉姆斯　钢琴四重奏第四乐章《吉卜赛风格回旋曲》



例16 柯达伊《孔雀飞 — 匈牙利民歌主题变奏曲》主题

（四）句逗——小结构划分的写作手法

动机、副动机、乐节都是属于音乐材料中的小结构，他们之间是如何划分的，在什么位置上划分，这些“句逗”（相似于文字组合中运用逗号顿号来划分词汇、词组等）用什么写作手法来处理，在写作中也是非常重要的。

小结构划分的方法，主要是以下这几种：

1．通过小结构之间的休止符来划分。

例1的各个动机之间均用一个4分休止符划分开；例3开始的单音动机后面用一个16分休止符与后面的乐节划分开；例5的四个动机间均用一个8分休止符划分开；例8、例9、例11、例14、例16也是用同样的休止方法处理小结构之间的划分。所以，休止符的运用是很重要的写作手法。

2．通过小结构尾音的长音符或相对较长时值的音符形成“句逗”，划分结构。

例2的四音动机尾音是附点4分音符的较长音；例3和例4是单音动机，也是个较长的音符（附点4分音符）；例6、例7、例13也是用较长的尾音来处理“句逗”。

3．通过前后相同或相似的结构，尤其是相同的节奏形态的结构，在这样的结构之间形成“句逗”。这可以理解为“同则分、异则合”。

如例8，第2小节第4拍和第3小节的五个副动机，它们之间既无休止，也无比较长时值的音符，它们全都是 16分音符。它们之间的“句逗”，形成于四个16音符分为“一组”，音程结构相同“下二度— 同度 — 同度”，演奏方法相同“两个连奏 — 两个断奏”，因此每组音符之间形成“句逗”，划分成为五个副动机。例10、例15也是用类似的方法划分其小结构。

4．通过音区的对置来划分结构。

例5的第一个动机在较高的音区（小字 2 组），第二个动机在较低的音区（小字 1 组和小字组），第三个动机和第四个动机之间也是这样的音区对比关系。这儿也同时运用了休止符和较长时值尾音的写作方法。

5．通过连线有意识地将小结构的几个音连接成一个单位，这种方法常与其他的方法相结合。

如例10有用这样的手法强化划分。

以上这几种手法经常可以同时运用，如例1、例2、例5、例6、例7、例14、例16都是至少运用了上述方法中的两项或者更多项。

习题一

一、写作动机十至十八个

1．写作2音动机三——六个

2．写作3音动机三——五个

3．写作4音动机二——四个

4．写作多音动机二——三个

二、写作副动机六至十组

重点训练二——五个成对成组成群的副动机系列

三、写作乐节十至十五个

1．两小节的乐节五——八个

2．三小节的乐节五——七个

注意：

1．写作动机每个一小节（弱起或强拍起均可），不要超过一小节长度，不要作发展；副动机各组控制在1—3小节；乐节必须写两或三小节，不要再作发展。

2．由于单音动机往往要和后面的结构相结合处理，单独训练价值不大，所以不作单独的练习。

3．作曲的训练在开始阶段以有调性写作为主，在写作小结构（包括副动机这样小的结构）时也要放在明确的调性调式系统内。在调式上以中国传统——宫、商、角、徵、羽调式和欧洲传统大小调这七种调式为主，写作的安排尽量多样化。主音和调号的处理也尽量多样化。

4．节奏和节拍尽量多样化，节拍先要熟悉2/2、3/2、2/4、3/4、4/4、3/8、6/8、9/8等常用的节拍。

5．小结构的写作在一开始就要注意音乐性，注意音乐的流畅，有乐感、多种不同的情绪和感受。

6．学习运用不同的音区的写作，分别运用低音谱表、中音谱表和高音谱表来写作。

7．目前音域控制在两个八度以内，在音乐流畅的前提下，可以运用音区的对比（譬如在成组的副动机之间）。

8．要标记速度术语和力度等记号。

第二章 音程·节奏格·节奏型

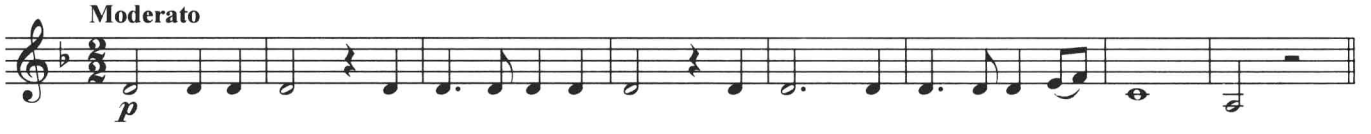
在音乐作品的旋律方面（即横向的线条处理与设计），音程的形态和节奏的形态是非常重要的，它们也是训练旋律写作技巧的非常重要的课题。

旋律的音程的形态，就是指根据一定的音律（如十二平均律、五度相生律、纯律等）形成的音高之间的音程的不同组合方式的各种形态，它们是非常多样的，本章举出几种最常见的音程形态。

旋律的节奏的形态包括两个方面，一个方面是音乐节奏强弱关系组合的形态，本书称为“节奏格”；另外一个方面是音乐节奏时值长短的组合的形态，也就是“节奏型”。这两种形态，本章举出一些最常见的类型。

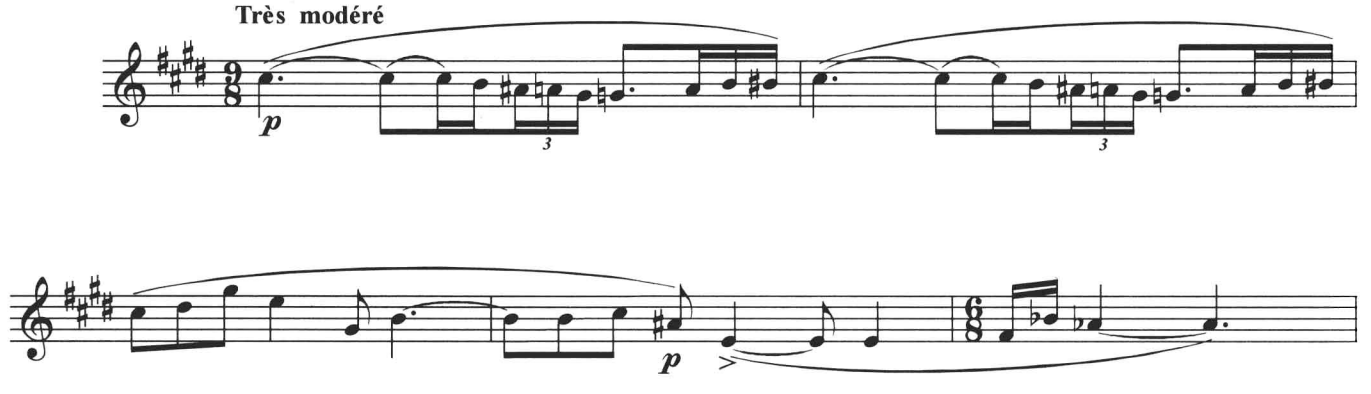
（一）音程的组合形态

1. 同度的同音反复

例17 舒伯特 艺术歌曲《死神与少女》死神主题

虽然这是一种最简单的音程组合形态，运用得好，非常有效果。在这种形态中，即便不用休止符，音与音之间也有微小的断裂感，往往更突出它的节奏形态，表现某种特定的音乐的形象或音乐的情绪。

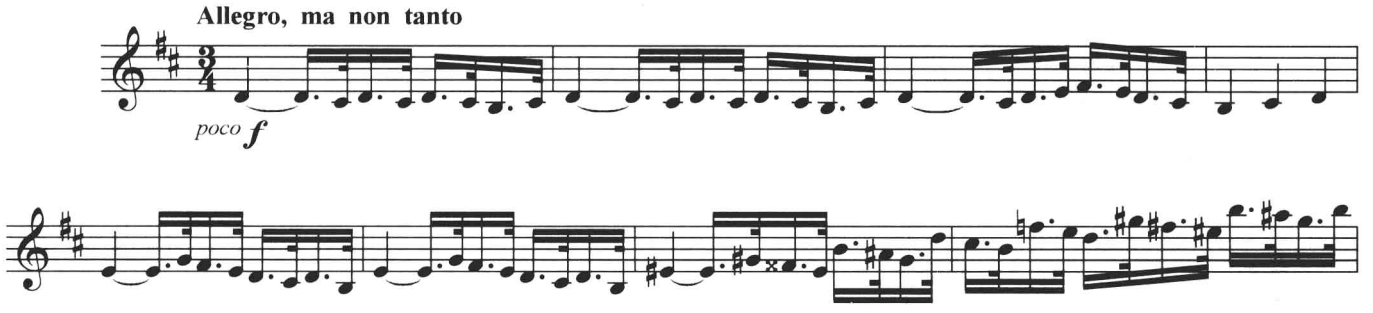
例17是奥地利古典作曲家舒伯特的艺术歌曲《死神与少女》中死神的主题的旋律，前五小节全是d^1一个音，塑造死神可怕的冷冰冰的形象。

2. 大小二度的进行

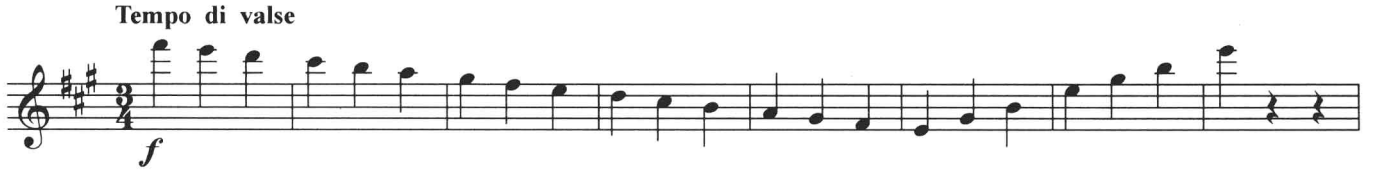
例18 德彪西 前奏曲《牧神午后》

大小二度音程是最接近人类各种语言中最常见的微小的音高起伏，也可以说是最流畅的最富有表情的音程，许多古今中外的音乐作品和民间音乐旋律是以二度进行为基础的。

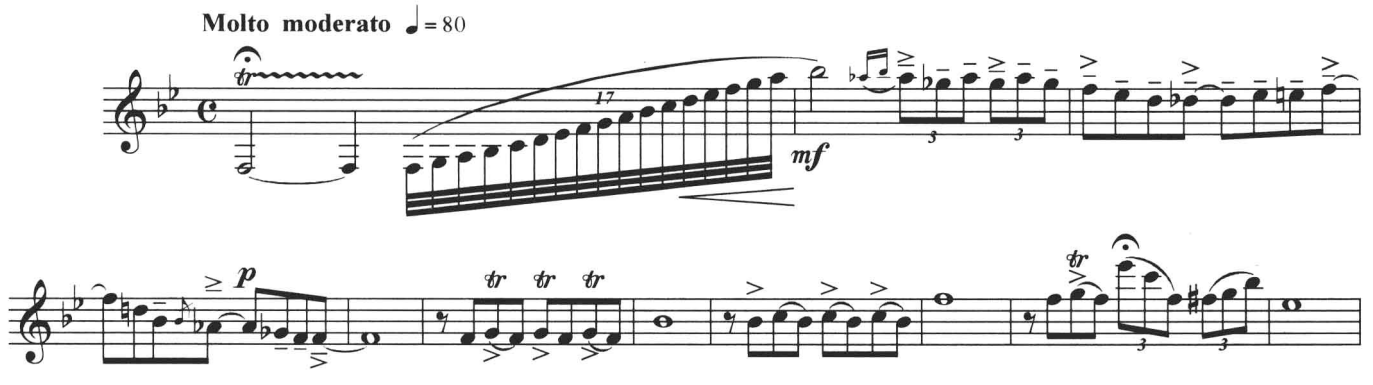
例18是德彪西的前奏曲《牧神午后》的开端，前两小节全部是先下行后上行大二度和小二度进行，后几小节将二度音程和其他音程相结合相交替，描绘了牧神在午后懒洋洋而又抒情优美的形象和意境。

下面的例19选自芬兰民族乐派作曲家西贝柳斯的d小调小提琴协奏曲的第三乐章。这旋律片断全部以二度音程为主，其他音程为数不多，加以大量的附点节奏和后面出现的快速三连音节奏，表现一种非常富朝气的非常有动力的又非常动听的非常活泼流畅的情感。

例19　西贝柳斯 d小调小提琴协奏曲

还可参见例8、例9、例11。

3. 音阶式或音阶的片断

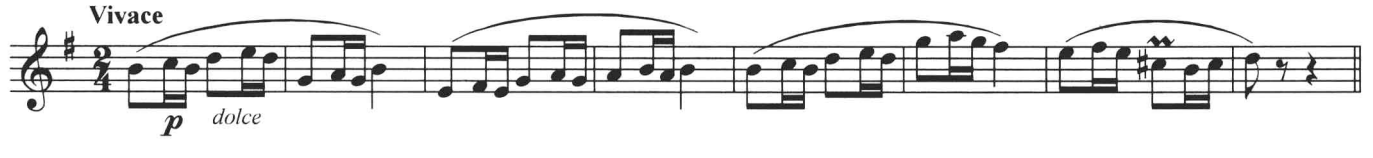
例20　柴科夫斯基《天鹅湖组曲》Ⅱ“圆舞曲“的引子

例21　格什温《蓝色狂想曲》的第一主题



运用音阶的进行，既可作为抒情旋律的一部分，如后第四章的谱例87；也可用快速的音阶进行造成华丽的效果，如以上的例21，这是美国著名作曲家格什温的一个著名的带布鲁斯风格的主题。

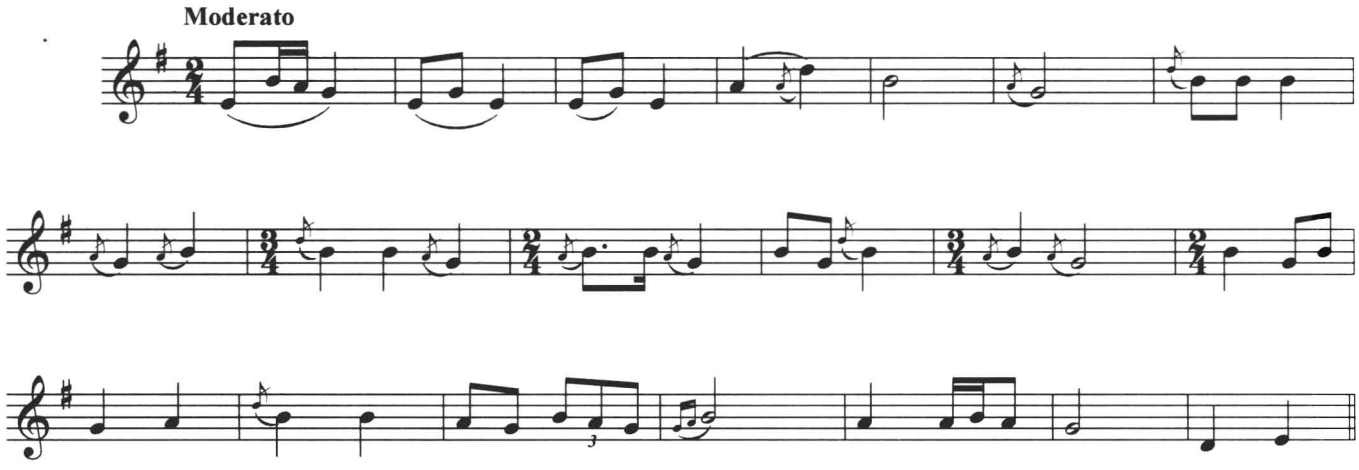
还可参见谱例4、例5、例13。音阶式的片段在不同的作品中可以起不同的表现作用。

4. 二度音程与五度音程之内的小跳的结合或交替

例22　贝多芬《G大调钢琴奏鸣曲》

在谱例 22 中，贝多芬将二度的助音式进行与三度进行和纯五度进行相交替，表现一种活泼而愉快的情绪。

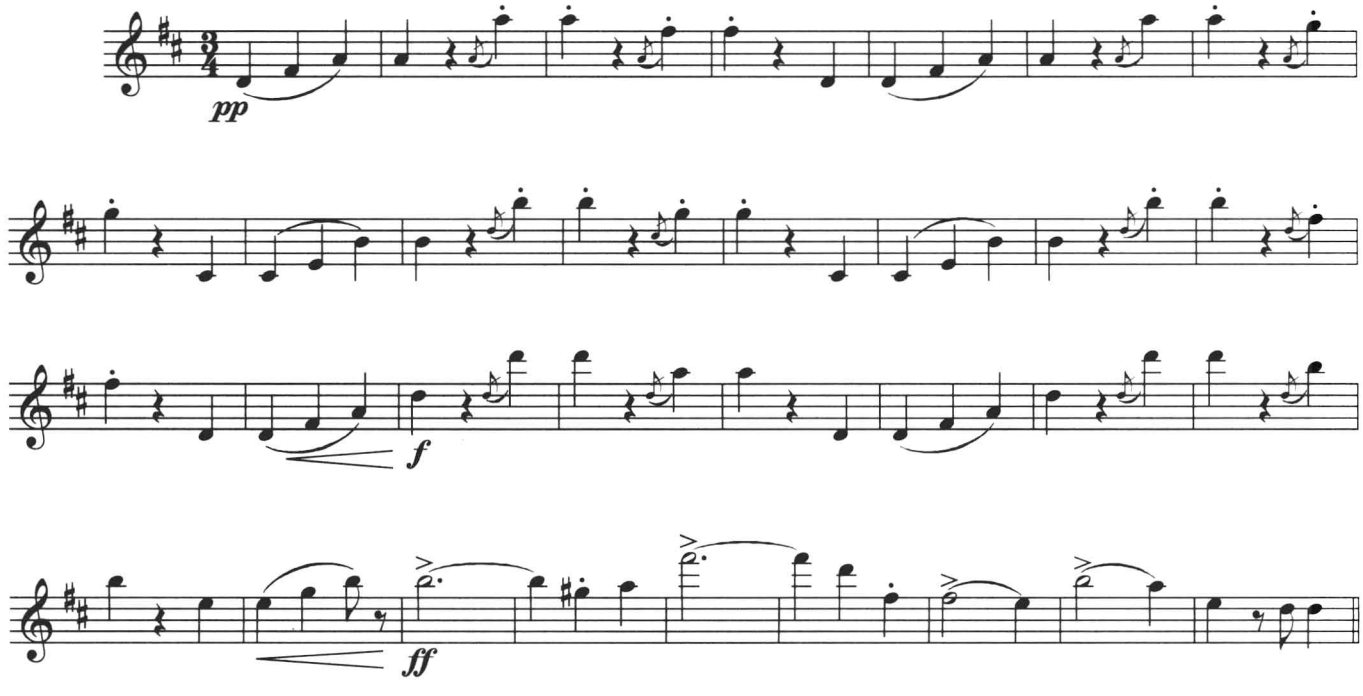
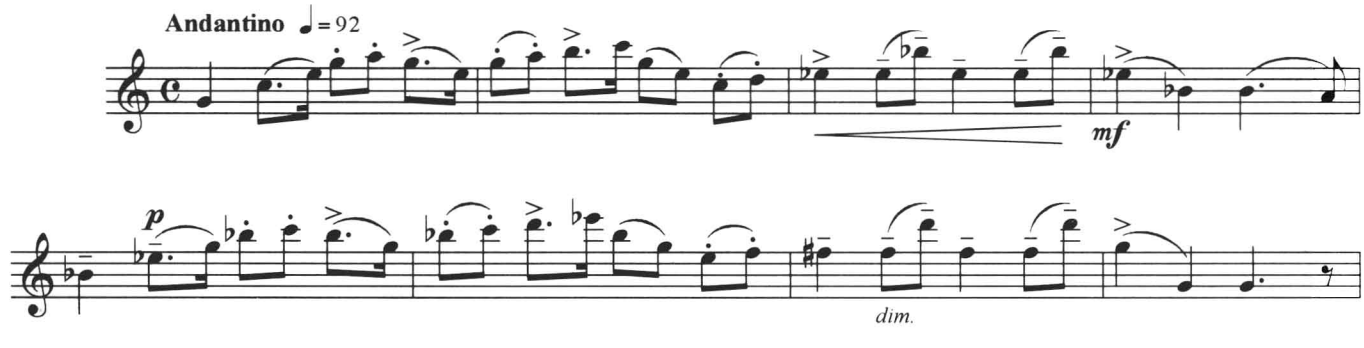
还可参见谱例7、例13、例15。

5. 五声音阶式的小音程进行

例23　贵州黎平侗族大歌《蝉之歌》

这种音程进行的组合与上一种较为接近，由于它是以五声音阶为基础，民族的音乐风格很鲜明。例23是著名的中国民歌，表现了抒情的富特色的侗族大歌音乐风格。

还可参见谱例2、例16。

6. 分解和弦式进行

例24　约翰·斯特劳斯《兰色多瑙河圆舞曲》

例25　普罗科菲耶夫交响童话《彼佳与狼》

分解和弦式的进行，和声感鲜明，三度、四度、五度音程运用较多，其色彩与和弦的色彩相吻合，大和弦的分解较明朗，小和弦的分解较柔和，有时较暗淡。

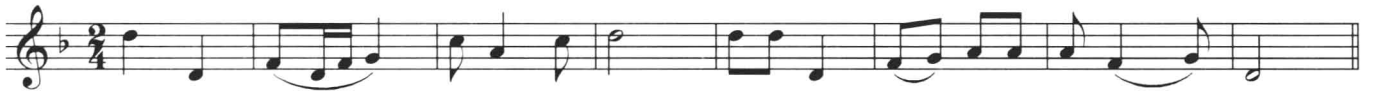
例24是奥地利浪漫派作曲家斯特劳斯的名作《兰色多瑙河圆舞曲》的主题，以主和弦的分解为主，也间插了几个其他和弦的分解，在主题的结尾处出现了几个二度的音调，整个音乐非常明快。

例25是苏联作曲家普罗科菲耶夫的作品，也是以大三和弦分解的音调为主，但变化音较多，表现少年的天真、活泼、勇敢的个性。

还可参见谱例3、例6。

7. 六度以上的大跳与其他音程的结合

例26 亨德尔 大协奏曲第1号（op.6 No.1）的主题

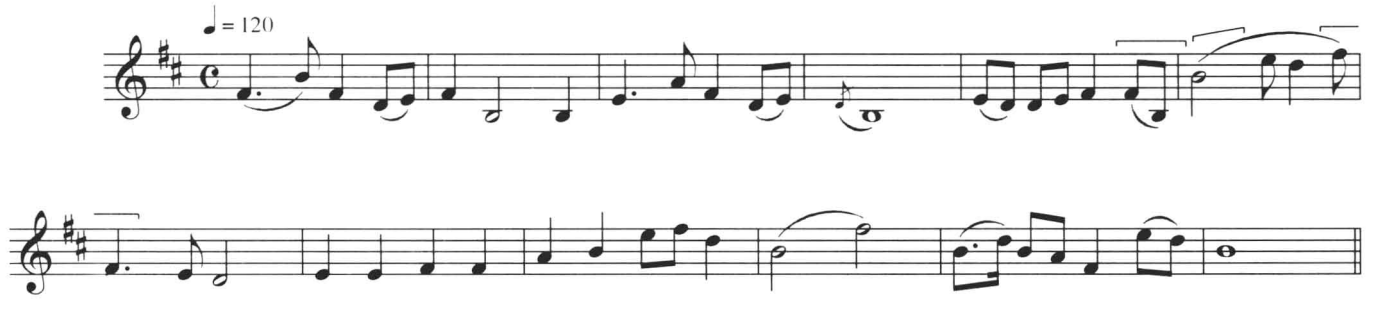
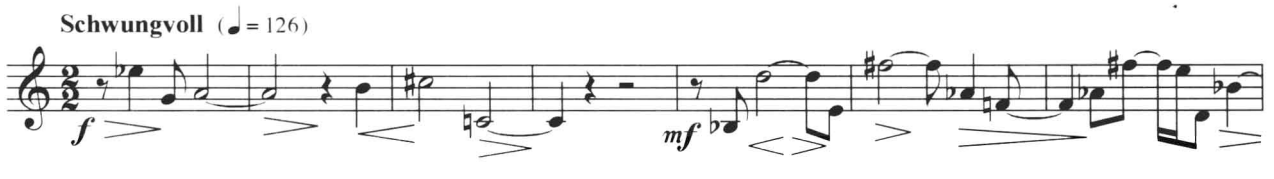
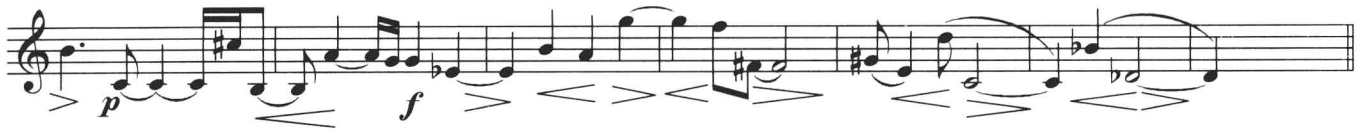
例27 靖边信天游《远远照见好像是你》

六度以上的大跳，往往会有宽阔、激越、跳跃、突进的感觉，音乐作品中常见的是大跳音程与小音程（尤其是二度的级进）相结合，运用得好会很有效果并富个性和特性。

例26是德—英巴罗克时期大作曲家亨德尔的《大协奏曲》，前第3小节的第1个音程是下行六度、下行十三度（复音程六度），后面又结合了下行音阶式进行和分解和弦式进行，音乐富于生气。

例27是陕北民歌信天游的下行八度的宽广音调与五声音阶音调相结合，感情深沉真挚风格鲜明。

还可参见谱例10、例12、例14、例17。

8. 连续的大跳

例28 蒙古族民歌《银杯》

例29 勋伯格《木管五重奏》op.26



连续的大跳在古典音乐和传统音乐中较为少见，如处理不当，有可能使音乐不流畅，处理得当，能使音乐扩张开来有特别的效果，譬如例28蒙古族民歌《银杯》第5-7小节。在20世纪的非调性音乐中，连续大跳的运用比较常见一些，譬如谱例29，选自十二音体系的创始者奥地利作曲家勋伯格的作品。

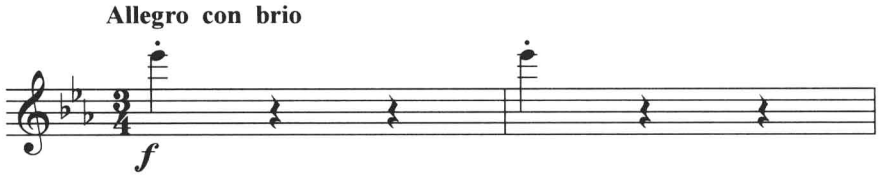
（二）节奏格——强弱起伏组合的“抑扬”形态

音乐节奏的强弱形态的起伏，强者或相对强者可称为“扬”，弱者或相对弱者可称为“抑”，“抑”或“扬”的起伏有多种形态，下列的几种形态较为常见。

1. 单扬格

即只有一个从强拍开始的单音构成的动机、副动机或乐节，在作品中比较少运用。

如例3的第1和第5小节的单音动机是一个强拍上的重音，与后面的附点8分音符为主的乐节相配合，形成很大的冲力。

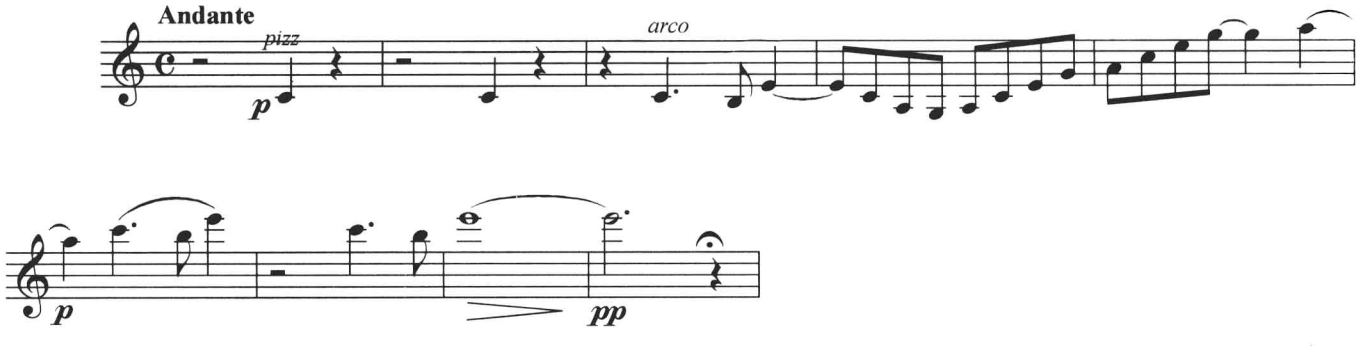
例30 贝多芬第三交响曲第一乐章的引子

例30 贝多芬第三交响曲第一乐章引子是由两个强力度的强拍上的单音和弦构成的，也就是两个相同的单扬格和弦构成。

2. 单抑格

由一个或几个均处于弱节奏位置上的音构成，这种情况在音乐的作品中比单扬格更少运用。

例4是个很有特点的写法，贝多芬在这儿从小节弱拍的最后一个 16 分音符的位置上开始了一个延续到下一小节的长音的单音动机。

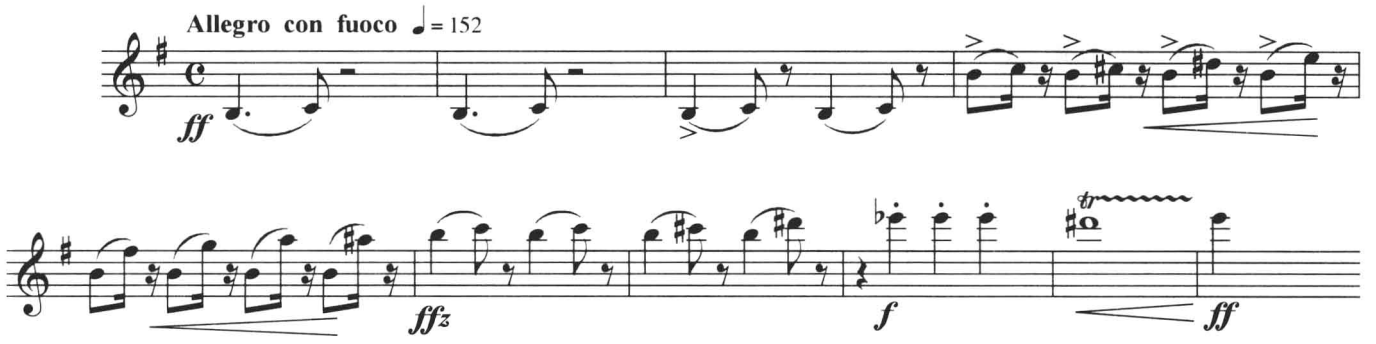
例31 李斯特 《前奏曲》



例31是匈牙利浪漫派作曲家李斯特的《前奏曲》，开始的两小节，均有第三拍上的拨弦弱奏的音符，是单抑格的形态。

3. 扬抑格

即先强后弱，这在中外音乐的作品中都是非常常见的。

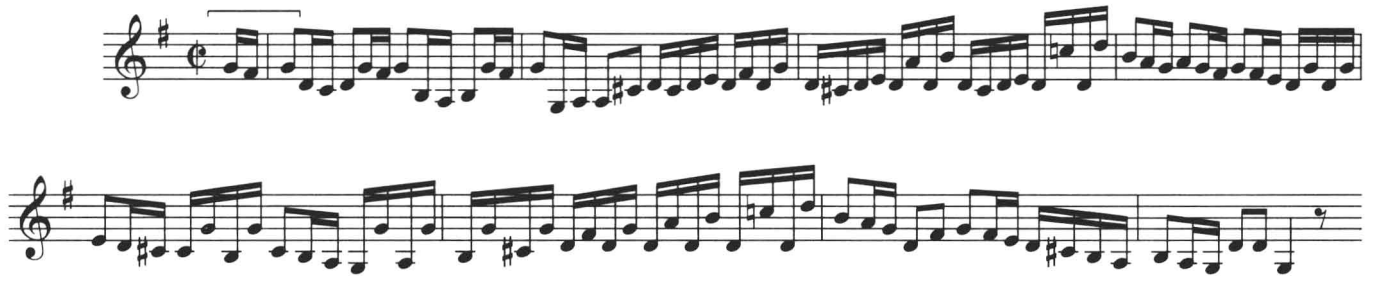
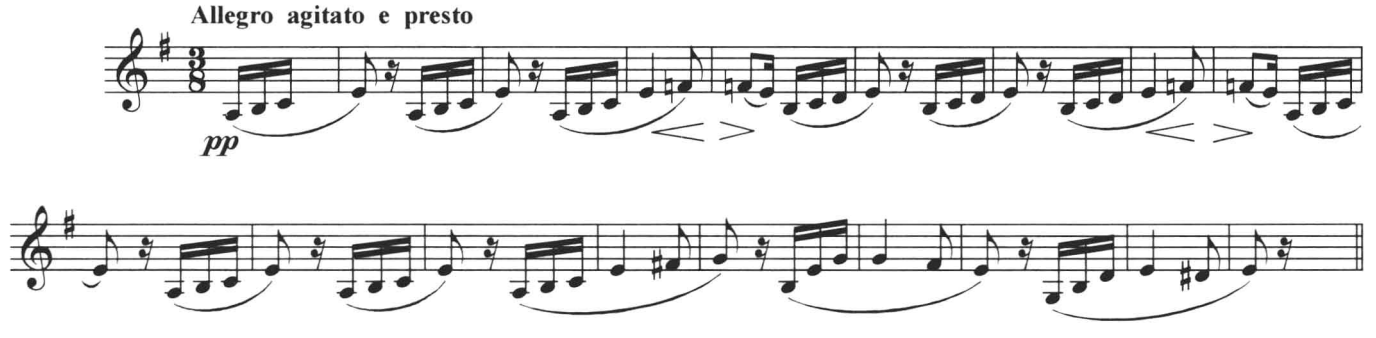
例32 德沃夏克《第九交响曲（自新大陆）》第四乐章

例32是捷克民族乐派作曲大师德沃夏克《第九交响曲》第四乐章的主题，其动机和副动机均有“一长一短一休止”的形态构成，富于极大的动力性和推动力。例11 的副动机也是这种类型。

4. 抑扬格

即先弱后强，在中外音乐的作品中也是常见的，尤其是欧洲古典音乐中较多，这种节奏组合往往有明显的动力。

例1是很典型的，第一个音在2/2节拍第 2 拍的后半拍弱位上，第二个音进入强拍，八个动机均如此。

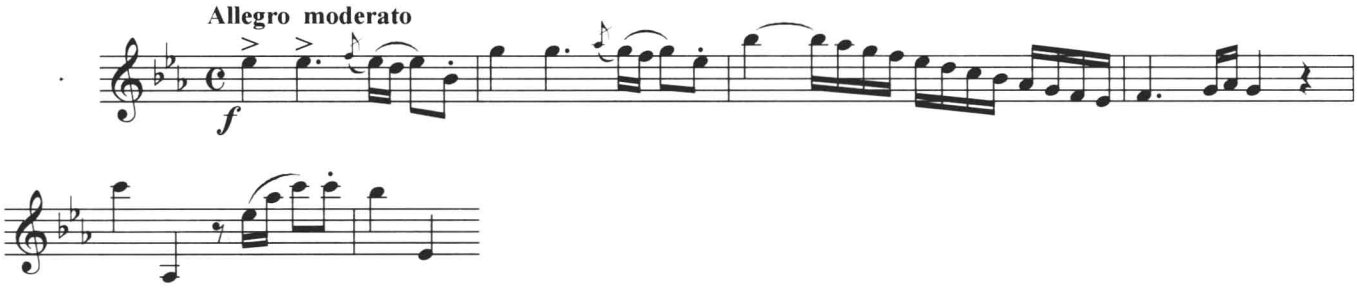
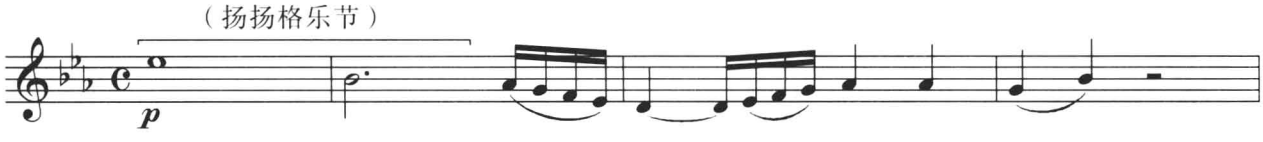
例5、例12都基本如此。

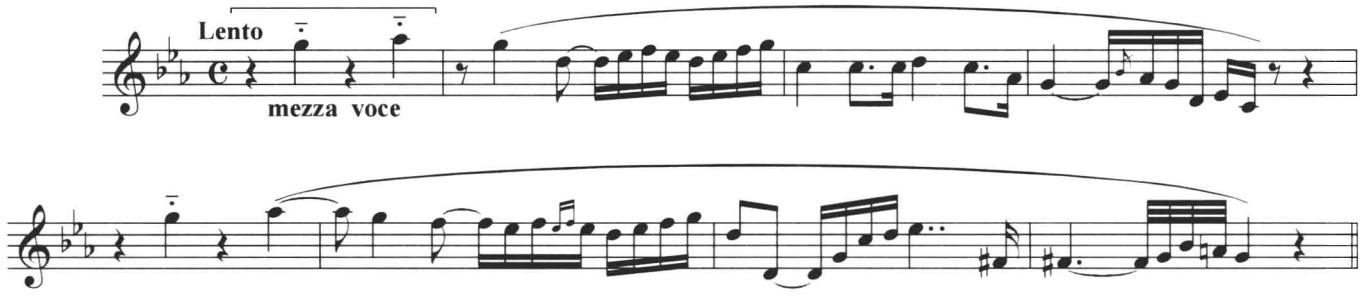
例33 巴赫《布兰登堡协奏曲第3号》

例34 威尔第 歌剧《命运的力量》序曲

例33 是德国巴罗克时期大作曲家巴赫的《布兰登堡协奏曲》，开始是几个抑扬格的副动机（抑——两个16分音符，扬——8分音符）。

例34 是意大利浪漫派歌剧作曲家威尔第的歌剧《命运的力量》序曲，其开始的两个动机，也是抑扬格的动机。

5. 扬扬格

这是一种很有特点的节奏组合，往往这类两个音或几个音均作强音处理，除了开始的音在强拍上，其他音则作切分处理或特强音处理。例6的第1、第2小节，都是第2个音的切分的强音；例6的第3、第4小节的乐节，则五个音都使用特强记号强化。下面的例35、例36也如此。

例35　莫扎特$^{\flat}$E大调圆号协奏曲第一乐章K.E495

例36　莫扎特$^{\flat}$E大调圆号协奏曲第一乐章K.E417

6. 抑抑格

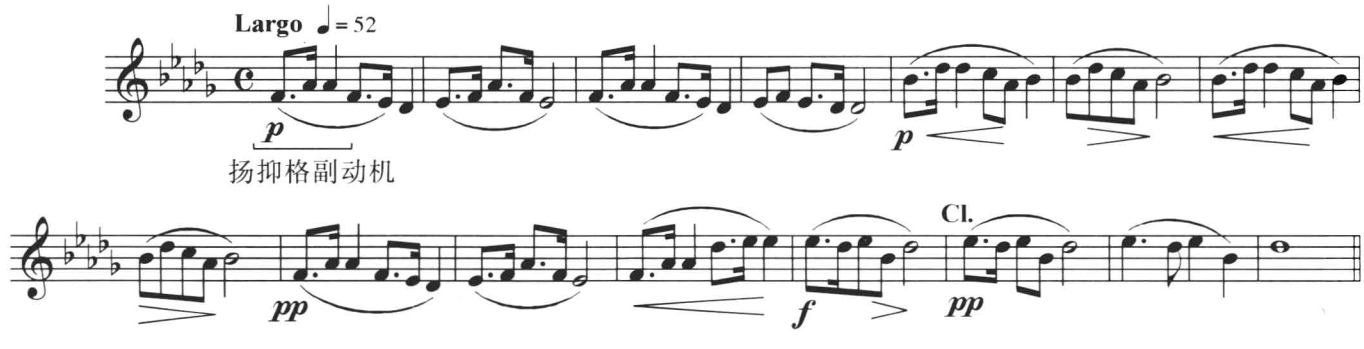
例37　肖邦《夜曲》op.48 No.1

是两个音以上均处于弱位，如例 37 的前两个音均处于弱拍或后半拍的弱的节奏位置上。

7. 扬抑扬格

这也是较常见的，在乐节中更为较多运用。

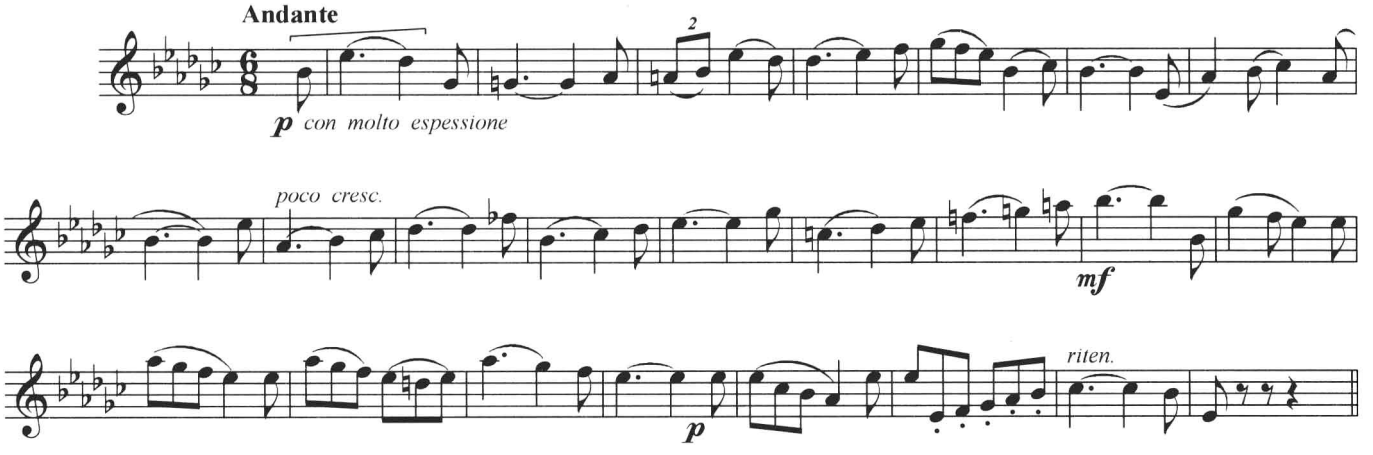
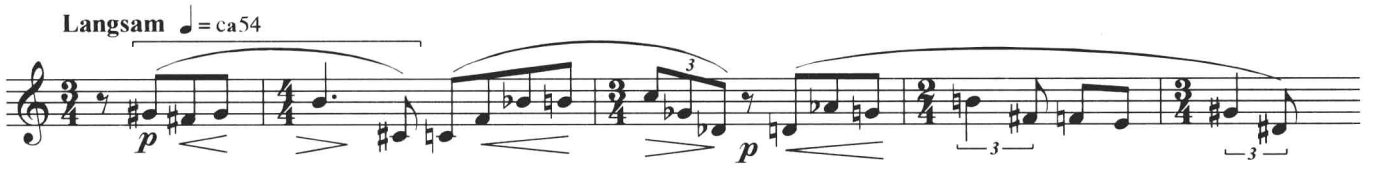
例2是动机的例子，第1个音在强拍上当然是“扬”，第2、第3个音在较弱的节奏位置上是“抑”，第4个音是切分的强音也是“扬”。例7也是动机的例子。

例13、例14、例15、例16的乐节的形态要复杂一些，基本趋势仍然是“强—弱—强”。下面的例38也如此。

例38　德沃夏克《第九交响曲》第二乐章

8. 抑扬抑格

这也是比较有特点和有内在动力的一种节奏形态，即“弱 — 强 — 弱”。

例8第1个动机由四个音构成，第1、第2个音在弱拍上弱起，第3个音在强拍上，第4个音停在弱拍上，非常有表现力。第2个动机用变奏的方法。将原来弱起的两个8分音符变为四个16分音符，后两个音未变。

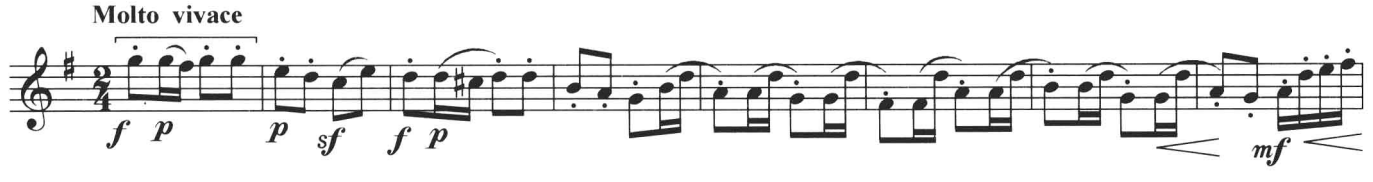
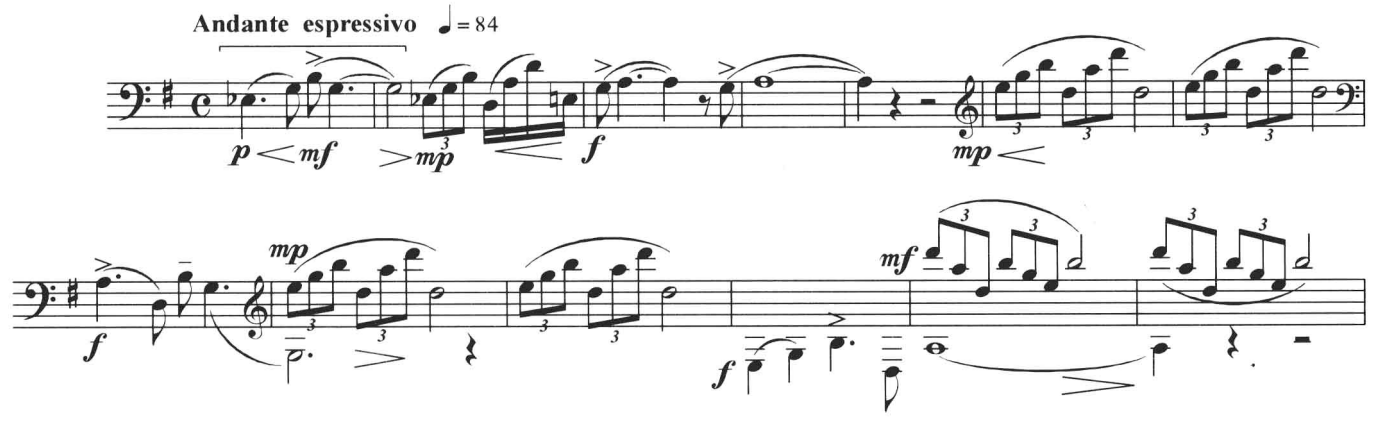
例39 柴科夫斯基《天鹅湖组曲》

例40 威伯恩《四首歌曲》op.12 No.2

例39和例40也是抑扬抑格的典型情况，请注意这两个谱例的第一个动机。

9. 扬抑扬抑格

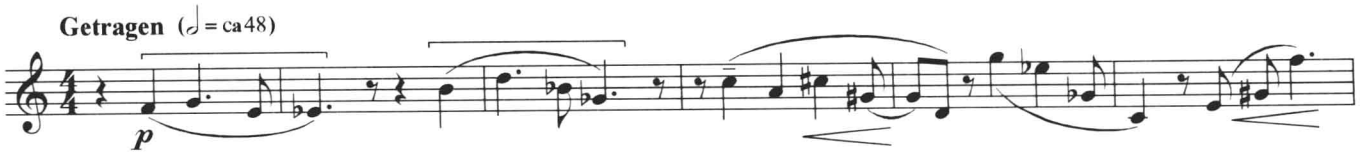
这是比较少用的一种形态。

如例9的六音动机，第1个音在强拍上，第2、第3、第4音在弱位置，第5个音在次强拍成为第2个强音，第6个音收束在弱拍上。

例 10 的形态与例 9 相象，只是音更多了。

例41 柴科夫斯基芭蕾舞剧《胡桃夹子组曲》（op.71）

例42 江文边《汨罗沉流》

例41的前五音动机，例42的前四音乐节，也是这种“扬抑扬抑格”的形态。

10. 抑扬抑扬格

例43　达拉皮科拉《安娜莉贝拉的音乐练习簿》

例43的前面两个动机，都是“抑扬抑扬”的形态。

当然在中外音乐作品中，还有一些更为复杂和比较特殊的形态，在此不再一一列举了。

（三）节奏型

节奏型主要是通过各种不同的长短音符的组合形成的，长短的关系和强弱的关系有内在的联系。下面列举出12种比较常见的节奏形态。

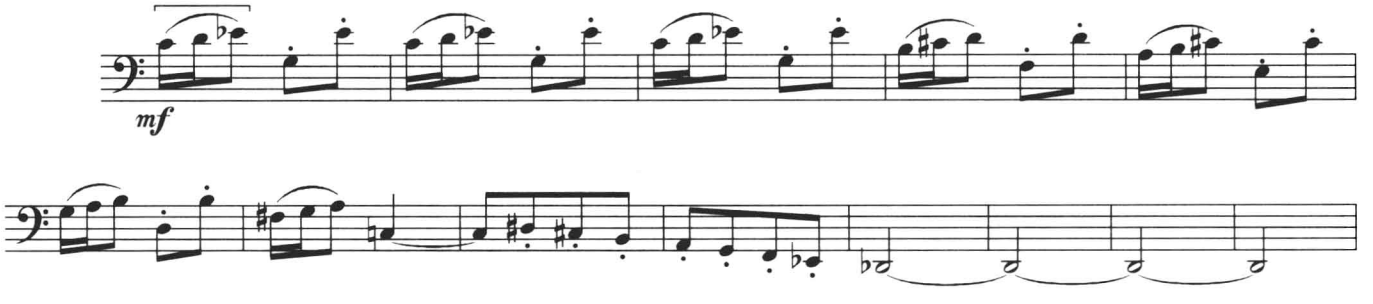
1. 前8后16节奏型

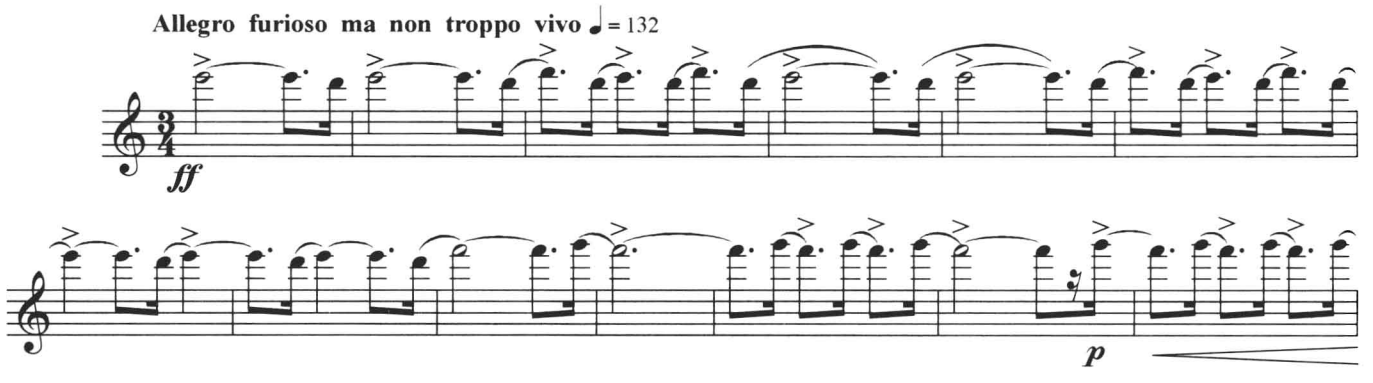
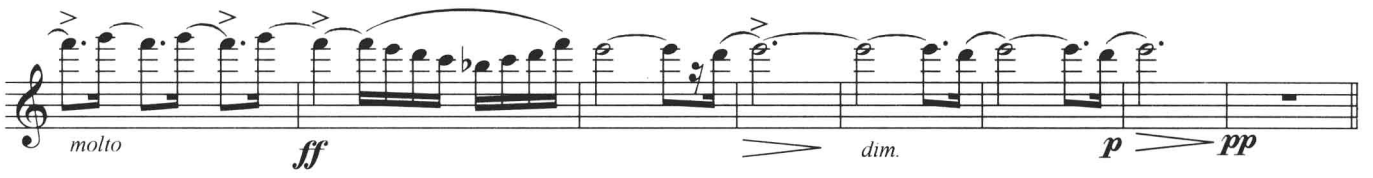
即一个8分音符和两个或几个16分音符的组合。

例44　穆索尔斯基《霍凡奇娜》

2. 前16后8节奏型

一般最常见的是两个16分音符和一个8分音符的组合。

例45　肖斯塔科维奇《第四交响曲》第三乐章片断

3. 附点节奏

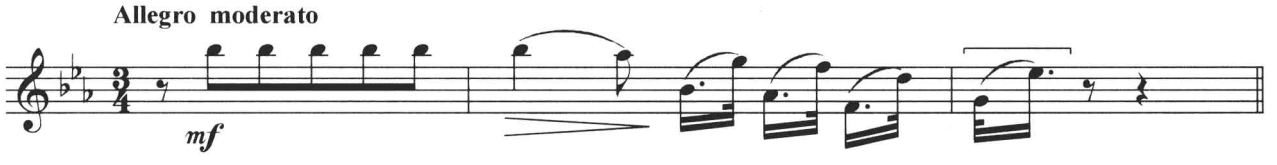
例46　法亚《爱情魔法师》



4. 双附点节奏

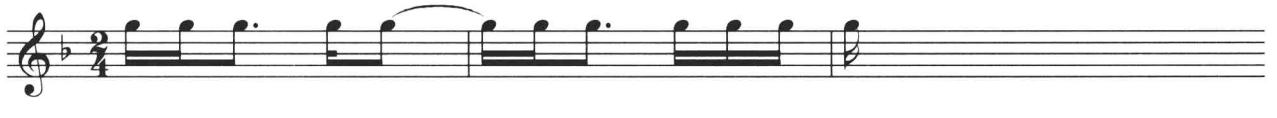
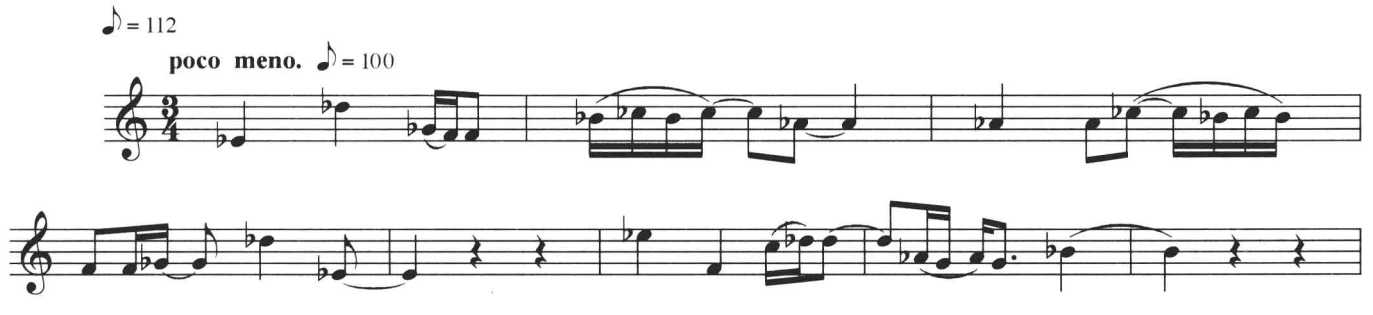
例47　贝多芬《第九交响曲》第一乐章

5. 反附点

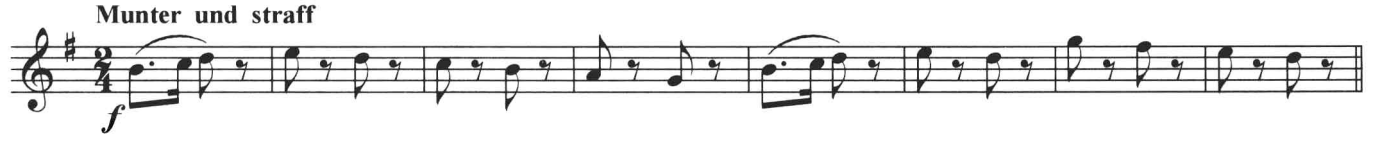
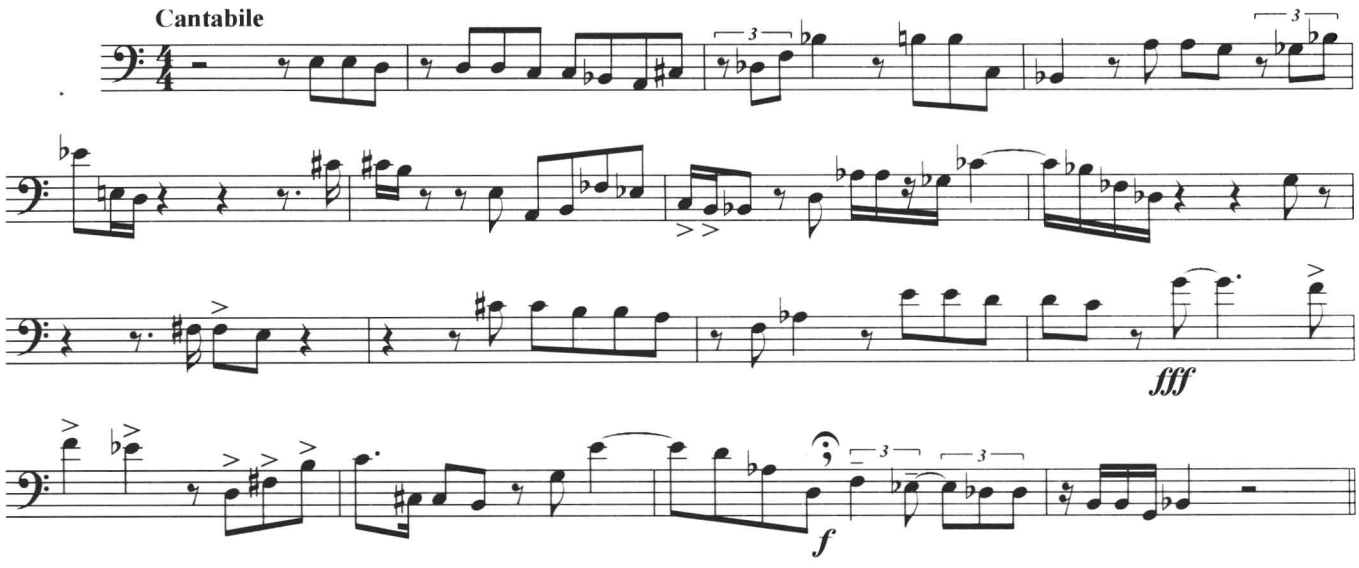
例48　海顿《钢琴奏鸣曲》No.28— I



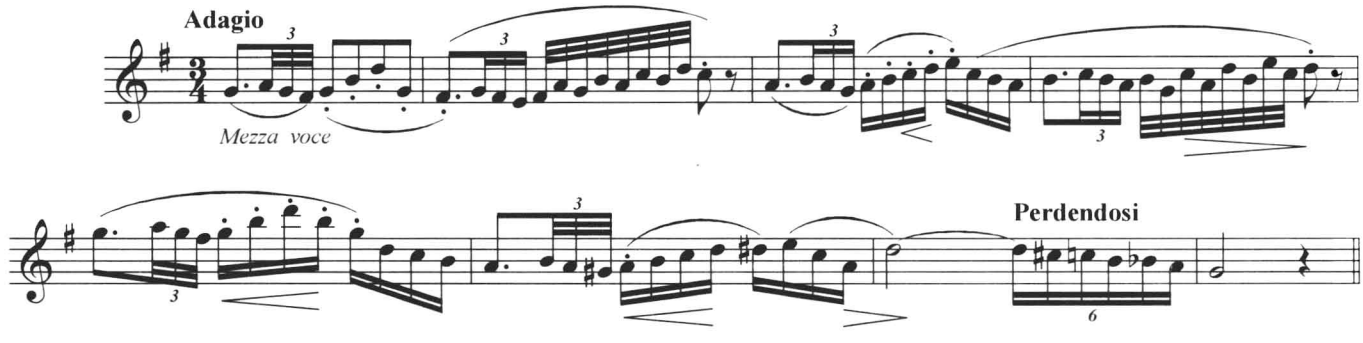
6. 各种切分节奏

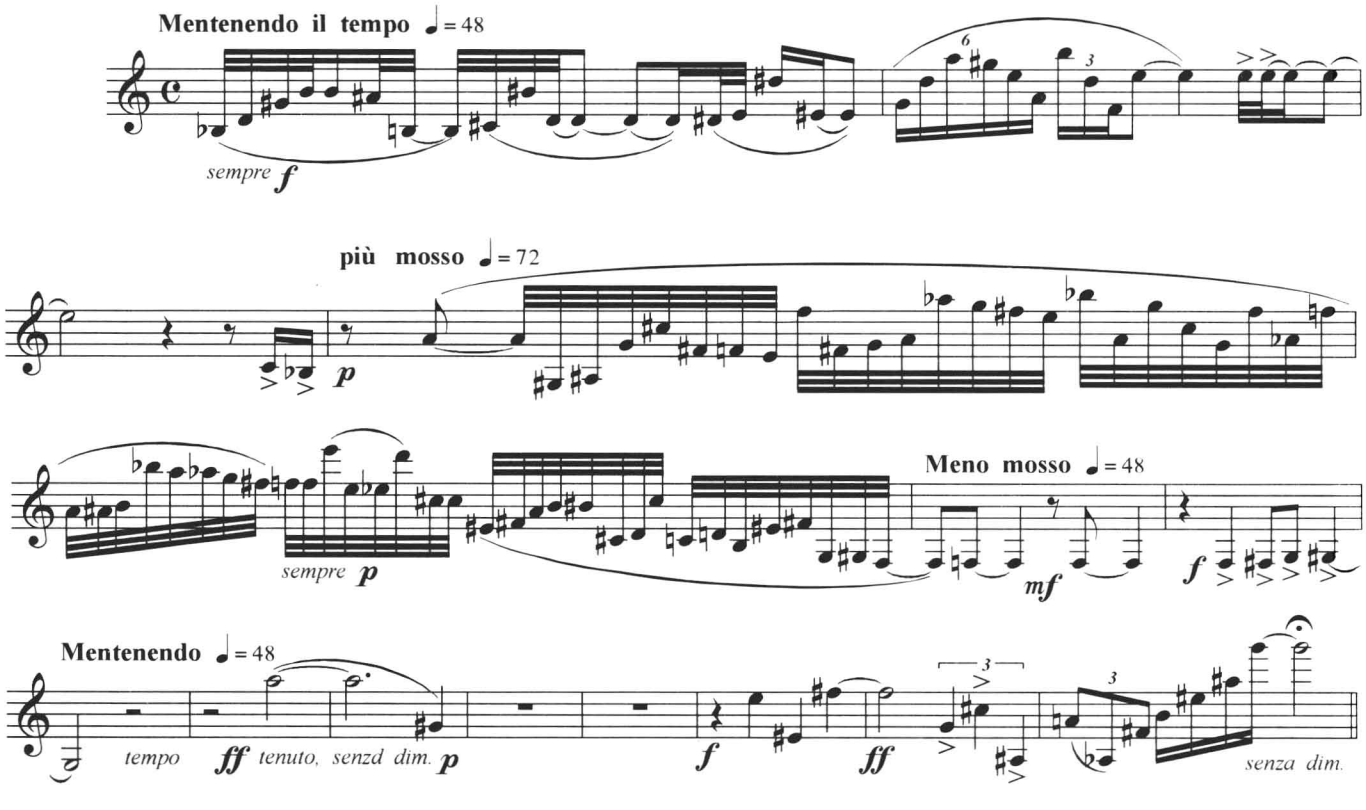
例49　贝多芬《弦乐四重奏》op.59 No.1

例50　斯特拉文斯基《三首莎士比亚歌曲》之二“至寻深躺下了你的父亲”

7. 休止符

各种休止符的处理，也往往造成某种节奏形态的效果。

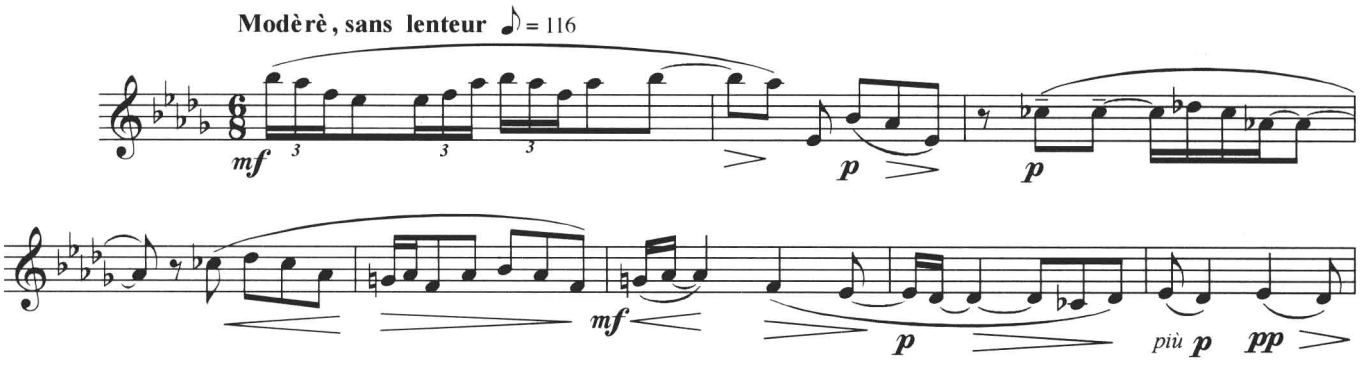
例51　舒曼《士兵进行曲》

例52 贝尔格歌剧《沃采克》

8. 连续性小音符

例53 海顿《钢琴奏鸣曲》No.34

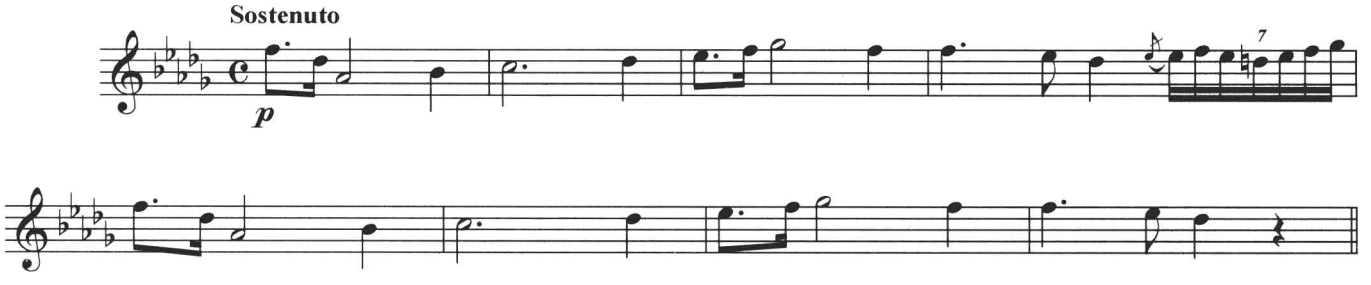


例54 查维斯《发现》(op.9)

9. 三连音

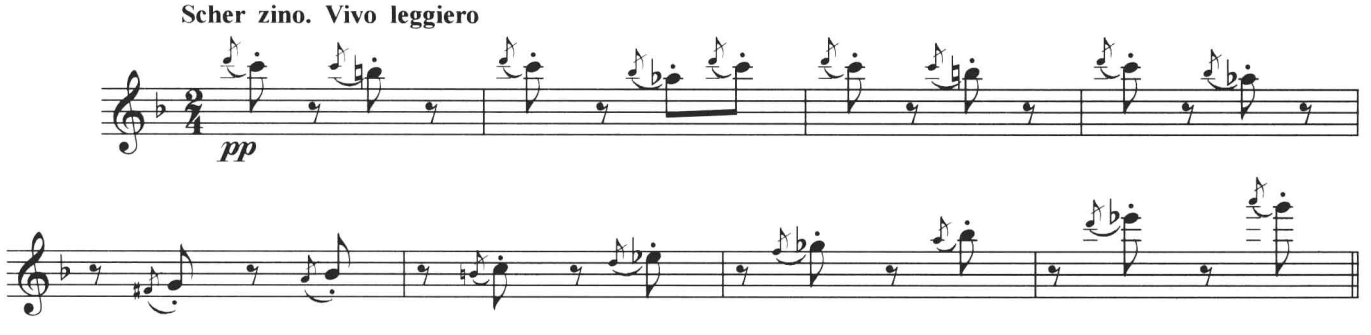
例55 德彪西交响素描《大海》1.“海上——从黎明到中午”



10. 五连音、七连音及其他

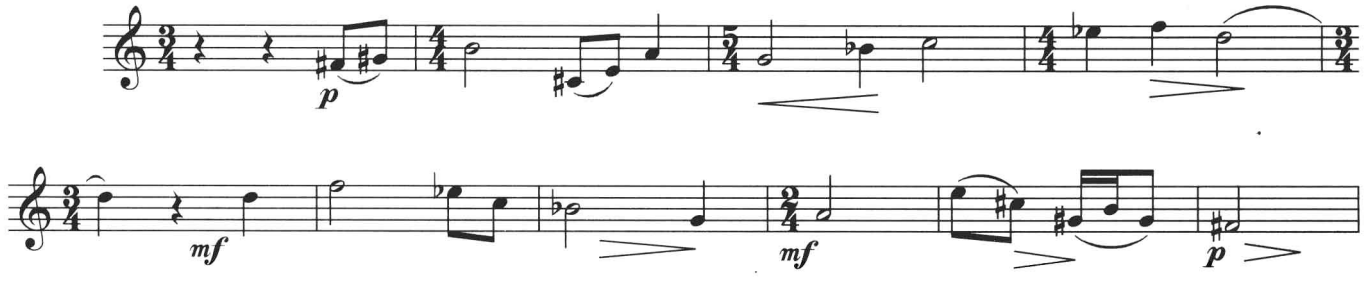
例56 肯邦《bD大调前奏曲》op.28 No.15

11. 装饰性节奏

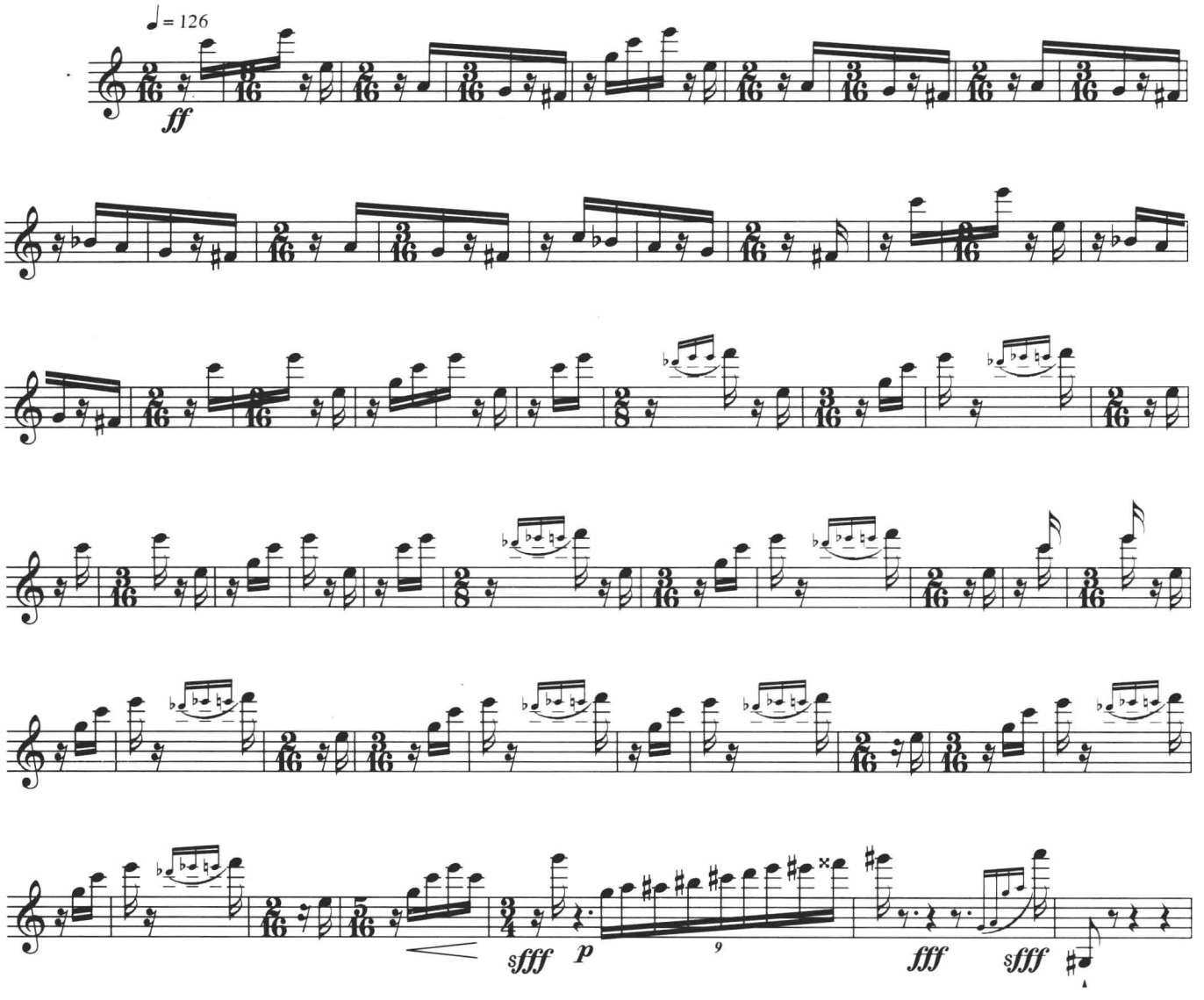
尤其是连续运用某种装饰音，也会造成某种有特色的节奏律动。

例57 穆索尔斯基《图画展览会》“未孵化的鸟雏的舞蹈”

12. 变节拍

这在古典音乐中较少，或偶尔出现，在现代音乐的中外作品中较多用。斯特拉文斯基《春之祭》的例子是非常典型和非常著名的。

例58 罗忠鎔《涉江采芙蓉》



例59 斯特拉文斯基《春之祭》的结尾

习题二

一、八种音程组合形态各写两至三条，长度为两至三小节的乐节。

二、十种节奏格形态各写两至三条，长度为一至三小节的动机或乐节。

三、十二种节奏型形态各写两至三条，长度为两至三小节的乐节，也可以稍长。

第三章　音乐材料的发展手法

有一定的独立性的副动机、动机、乐节，虽然有简有繁，实际上都是音乐材料，都是乐思的较小的形态。它们可能在音乐作品的结构中处于“主题核心”的地位，它们也可能不是核心的材料而只是旋律线条的组成部分，或者只是一种起引入起过渡补充作用的附加的材料。

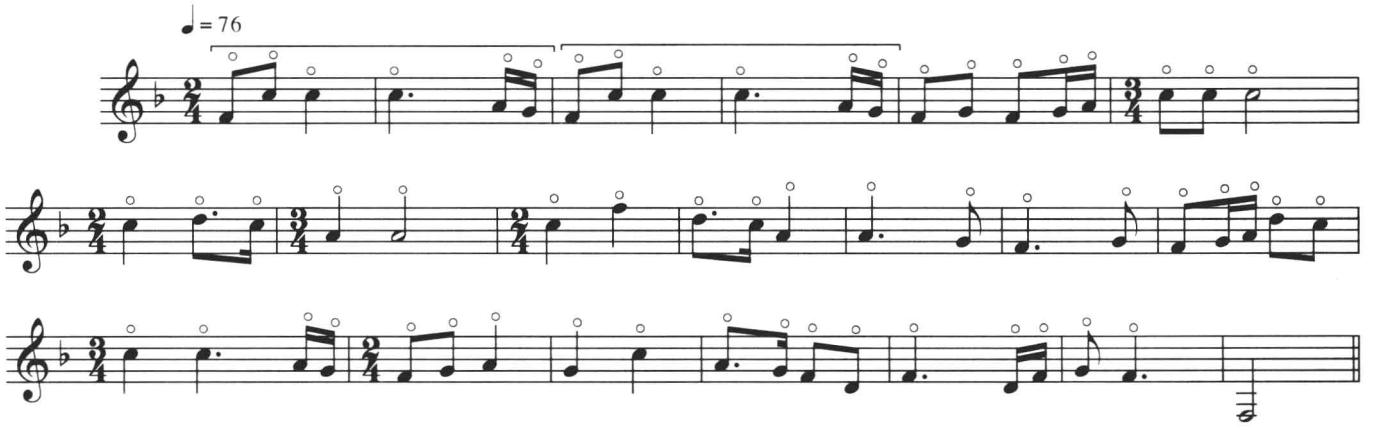
有了一个乐思材料（不论是副动机、动机、乐节），音乐如何继续，如何发展，是非常重要的。发展的方法，即发展手法。乐思的发展手法是非常多样的，并且还在继续扩大，人类还在继续创造新的发展手法。比较常见的发展手法如下。

（一）重复

重复即音乐材料不加变化的反复，这是音乐材料最简单的发展手法，但也是很重要的手法之一。这种方法较多使用在开始，优点是加深人们听觉的印象。但过多使用或不当使用，也会有单调的感觉。

例 7 第2小节重复第1小节的动机，然后再作新的变化和发展，音乐很有层次。例 10 也是用同样的方法的发展乐思。

例 14 理查德·斯特劳斯的《音乐会序曲》开始的两小节的乐节，重复一次之后，用模进等手法继续发展也很有效果。

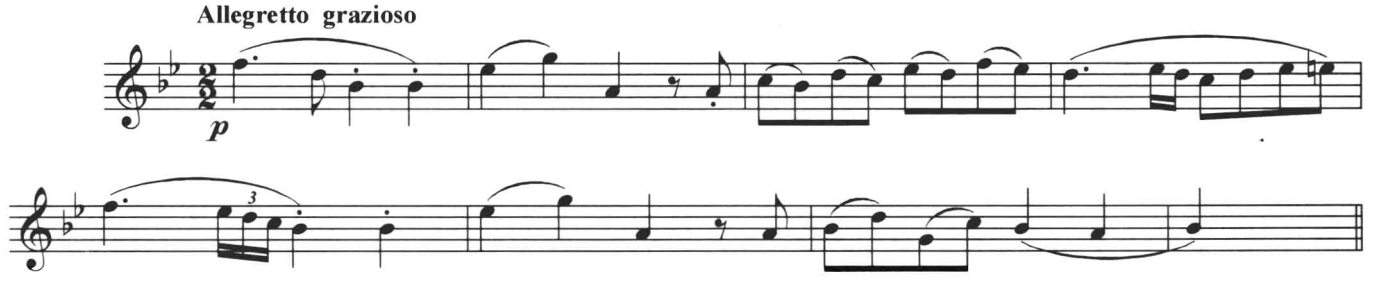
例60 古琴古曲《梅花三弄》

例 60 的第3、第4小节重复第1、第2小节的乐节。

（二）变奏（变化反复）

也称为变化重复，或变化反复。也就是说在重复时，作一些小的变化。

例 8 柴柯夫斯基第六交响曲主题的例子，第2小节的动机也是将前面动机作变奏，在上一章论及“抑扬抑格”时已作了分析。

例 16 柯达伊的《孔雀飞》第二个三小节的乐节，即作品的第4—6小节，只是将前面乐节的尾音C音改为a音，其他音都是原样重复，这是变化很小的一种方法。

例61 莫扎特《钢琴奏鸣曲》K.V.333

例 61 的第5小节是第1小节动机的变化反复。

应当说，变化反复（变奏）在中外音乐作品中运用非常广泛，是既统一又变化的一种重要的写作手法，它的具体写作方法也非常多样。

（三）模进

即在新的高度上重复前面的材料，也就是将前面的音乐材料移高某个音程或移低某个音程。

模进分为严格模进和自由模进，模进后作些小的变化的也就是称为自由模进。

各种模进的发展手法，在中外的音乐作品中都是非常常见的，是很有效的音乐材料的发展手法。

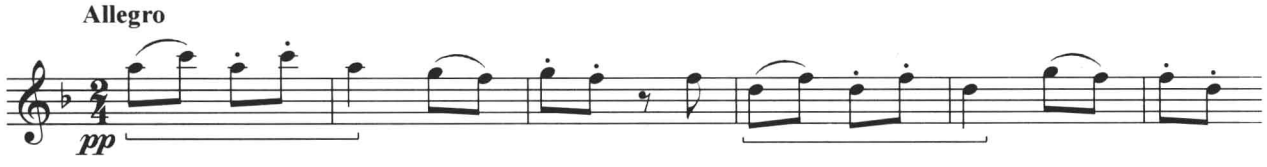
例 9 贝多芬《C小调钢琴奏鸣曲》第一乐章引子的第2小节就是前面第1小节动机的上四度模进，第3小节是第1小节动机的上八度模进，乐思不断向上发展。

例 14 第5、第6小节是第1、第2小节乐节的上四度模进，在前文中已经提到过。（注：“重复”的段落中）

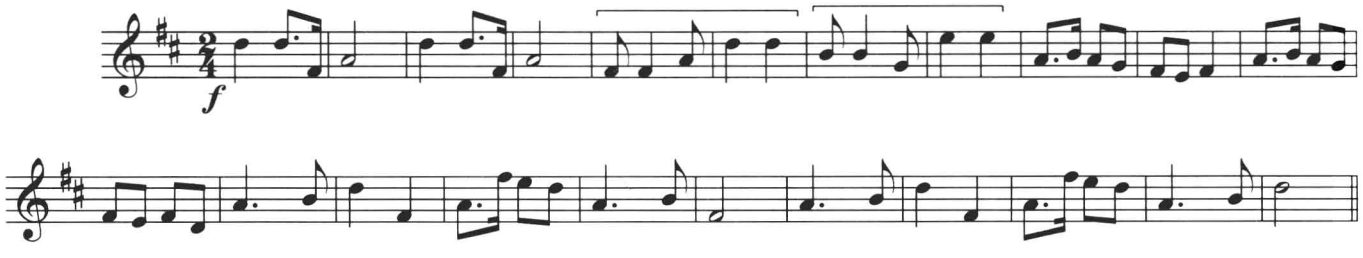
例 1 勃拉姆斯第四交响曲第一乐章例中，第3、第4小节是第1、第2小节的下二度模进。

例 8 的五个副动机也是由向上、向下模进组成的，这在上一章论及副动机时已谈到。

例 3 贝多芬的《c 小调钢琴奏鸣曲》第一乐章开端，第5、第6小节是第1、第2小节的自由模进，内部的音程结构有些小的变化；而第7、第8小节则是第3、第4小节的严格模进（上二度）。

例62 谭盾 钢琴组曲《忆》“逗”

上面的例 62 的第4小节是第1小节的下五度的模进。

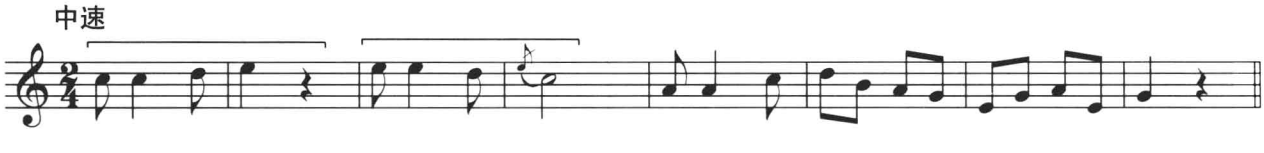
（四）自由模进

例63 冼星海《黄河大合唱》

自由模进是将音乐旋律素材按某种音程移位后，作一些小的变化。上例 63 的第7小节是第5小节的移高 [illegible] 度，但将音程的方向由上行改为下行。

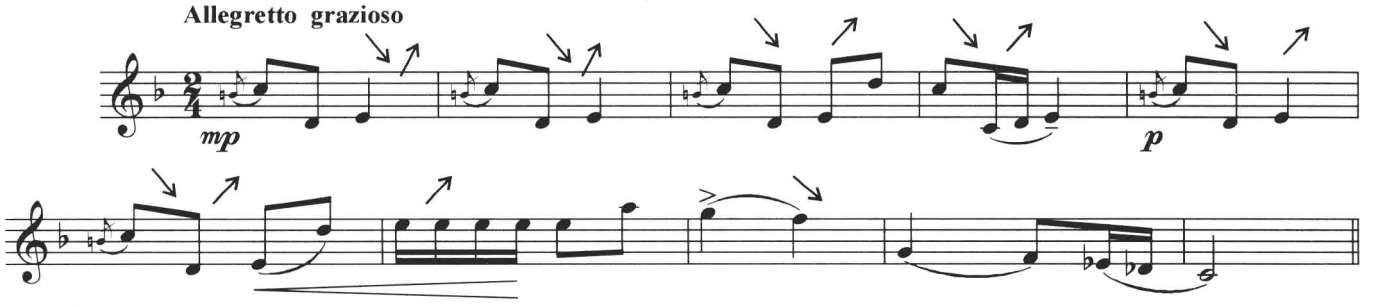
（五）倒影、反向

将原来的音的材料反向进行，如果音程结构不变，即就是倒影。如果音程有些变化，那就是反向。

例 11 柴柯夫斯基第一钢琴协奏曲第一乐章主部开始的两个副动机也是倒影，第一个向上二度，第二个向下二度。

例64 山东临清民歌《大实话》

例 64 的第3、第4小节是第1、第2小节的倒影。

例65 格什温《一个美国人在巴黎》

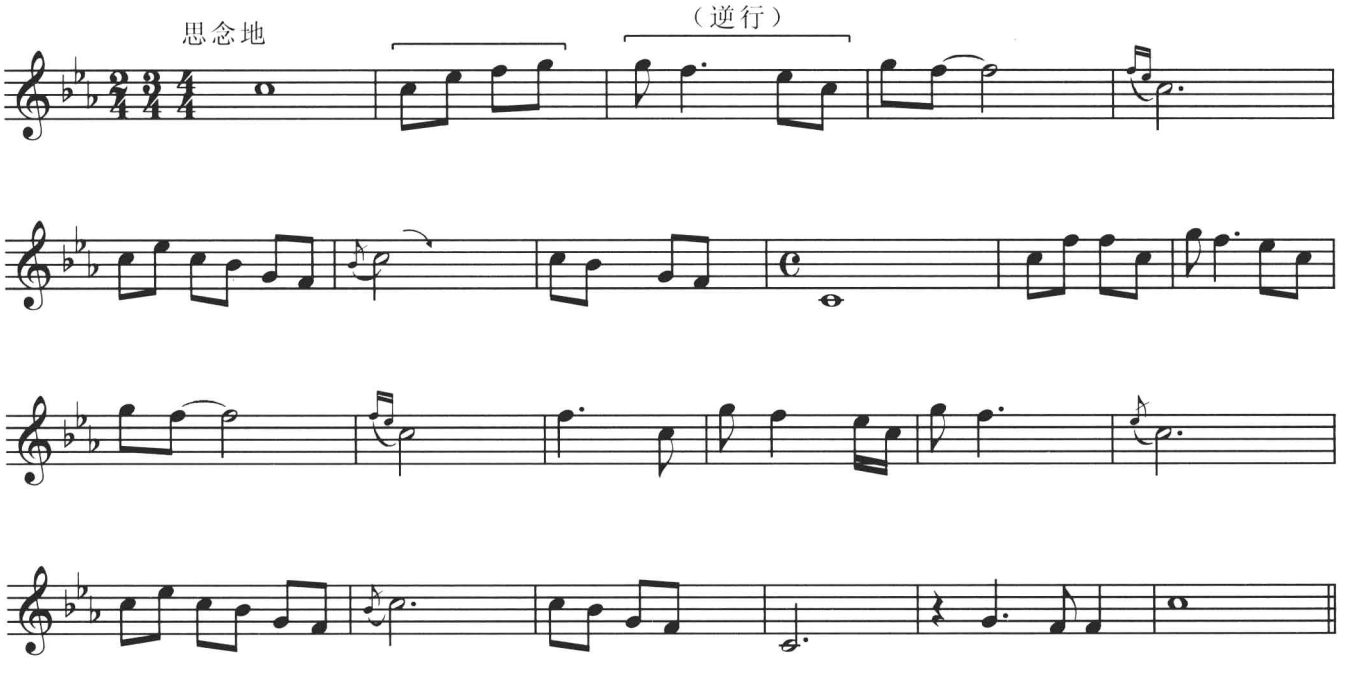


例 65 的第3-6小节主要由向下和向上的七度或八度音程交替作反向进行。

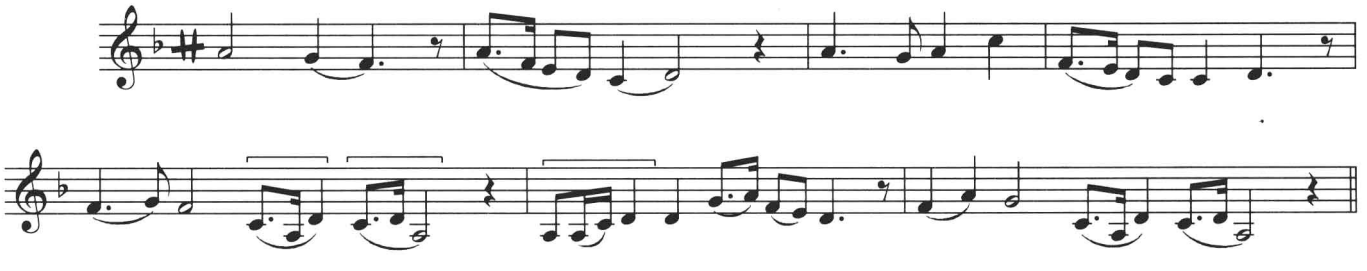
（六）逆行

将前面音乐材料的音的次序倒过来便是逆行，譬如三个音的次序1、2、3，如果倒过来3、2、1那就是逆行。

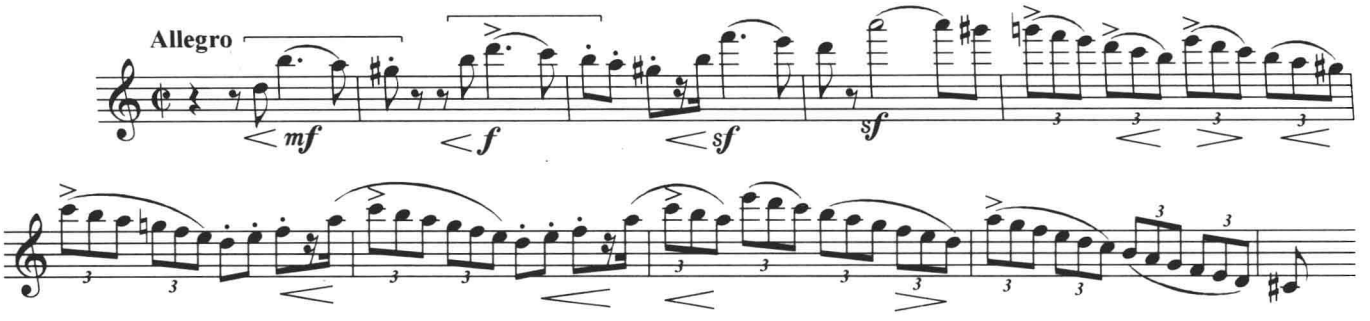
下面的例66云南民歌《小河淌水》便是个很好的例子，第2小节的“C ♭E F G”音，到第3小节逆行成“G F ♭E C”，节奏上作了些变化，使音乐更为自然流畅。

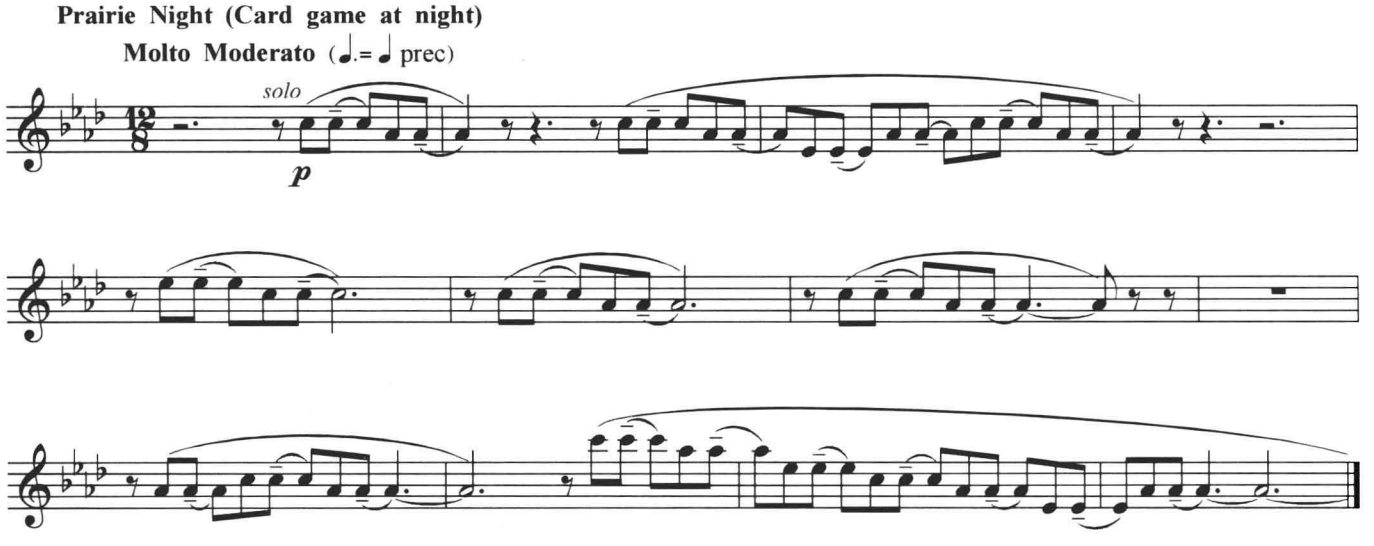
例66 云南弥渡民歌《小河淌水》

（七）轮转

几个音的音组，改变其排列的位置称“轮转”。例67中间的“c a d”，接“c d a”、“a c d”是“轮转”。

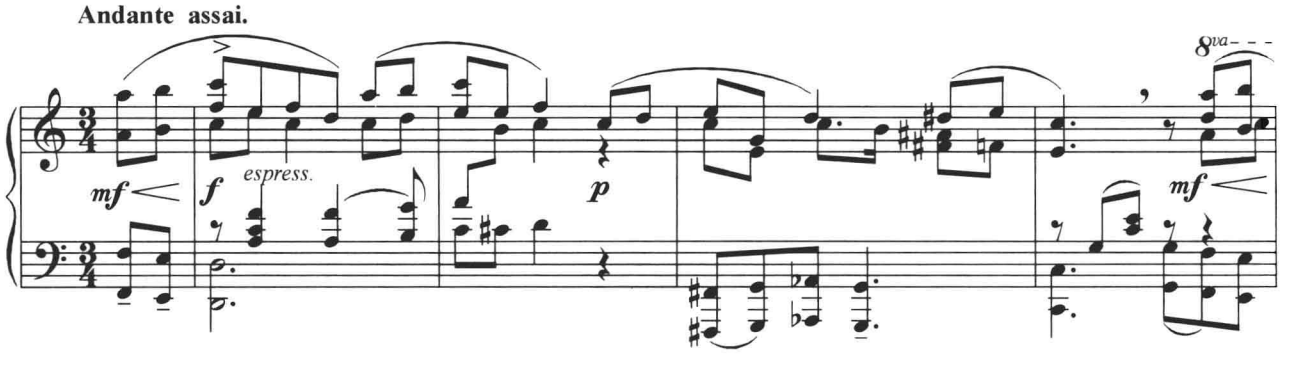
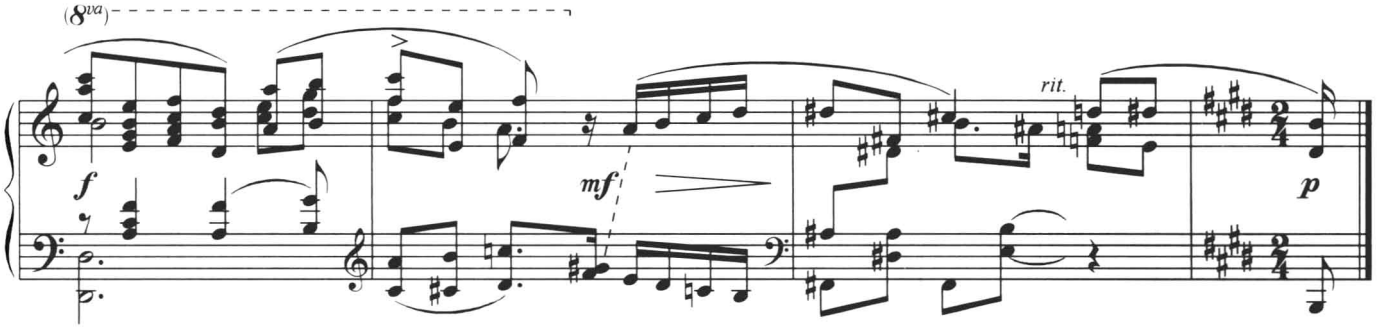
例67 元散曲《黄莺儿》

（八）音程转位

音程转位的手法有时也应用到旋律写作上。例 68 开端动机的“d b”大六度转位成第二个动机的“b d”小三度。

例68 斯美塔那《我的祖国》

（九）分解和弦转位

例69 科普兰 舞剧《小秋子比利》

例 69 的旋律线条则完全由大三和弦的各个转位的分解形态构成。

（十）变调

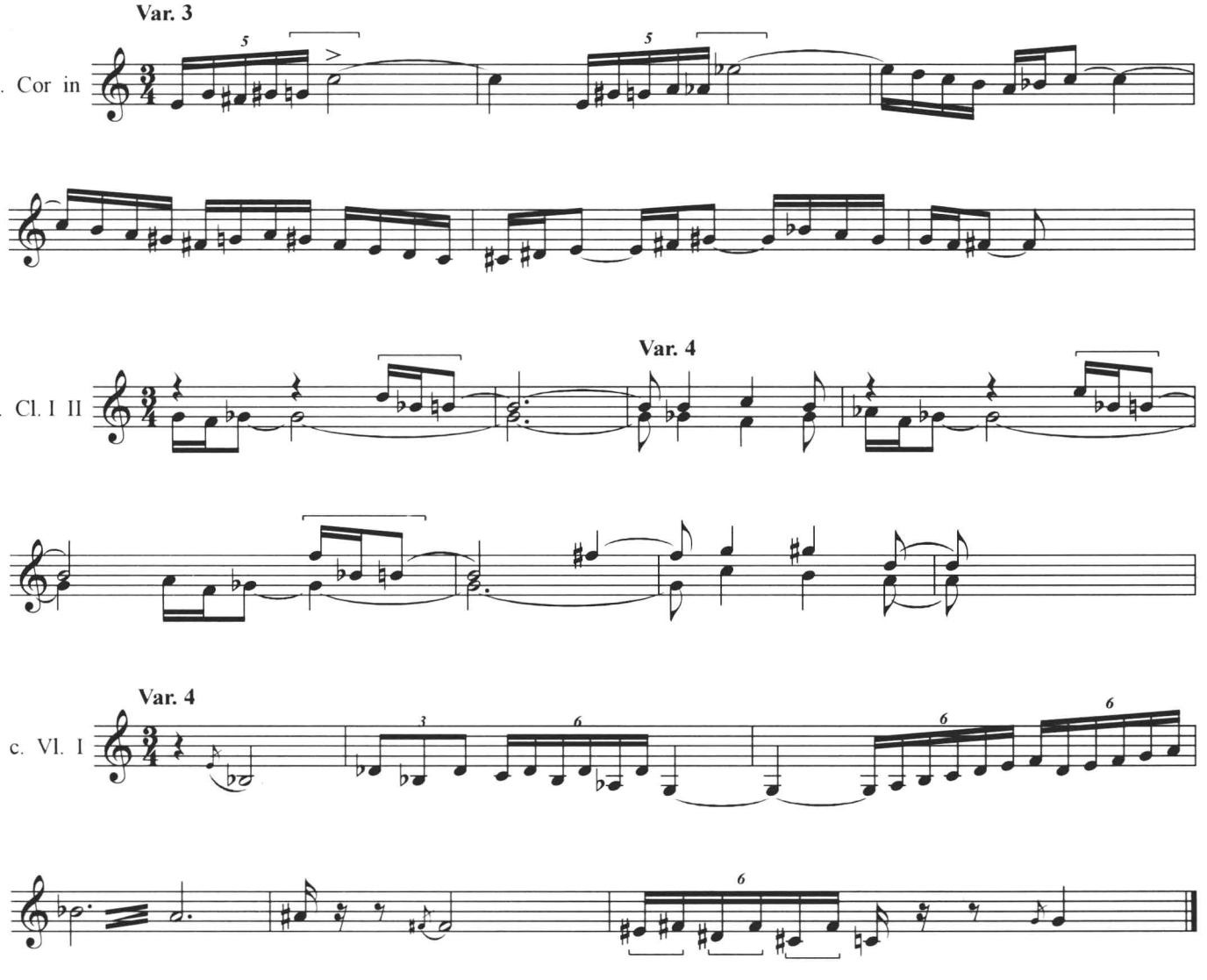
例70 普罗科菲耶夫舞剧《罗密欧与朱丽叶》的前奏曲

例 70 旋律的尾部由C大调突然转到B大调。这种旋律突然转调的“变调”，也是重要的旋律发展手法。

（十一）音程扩大

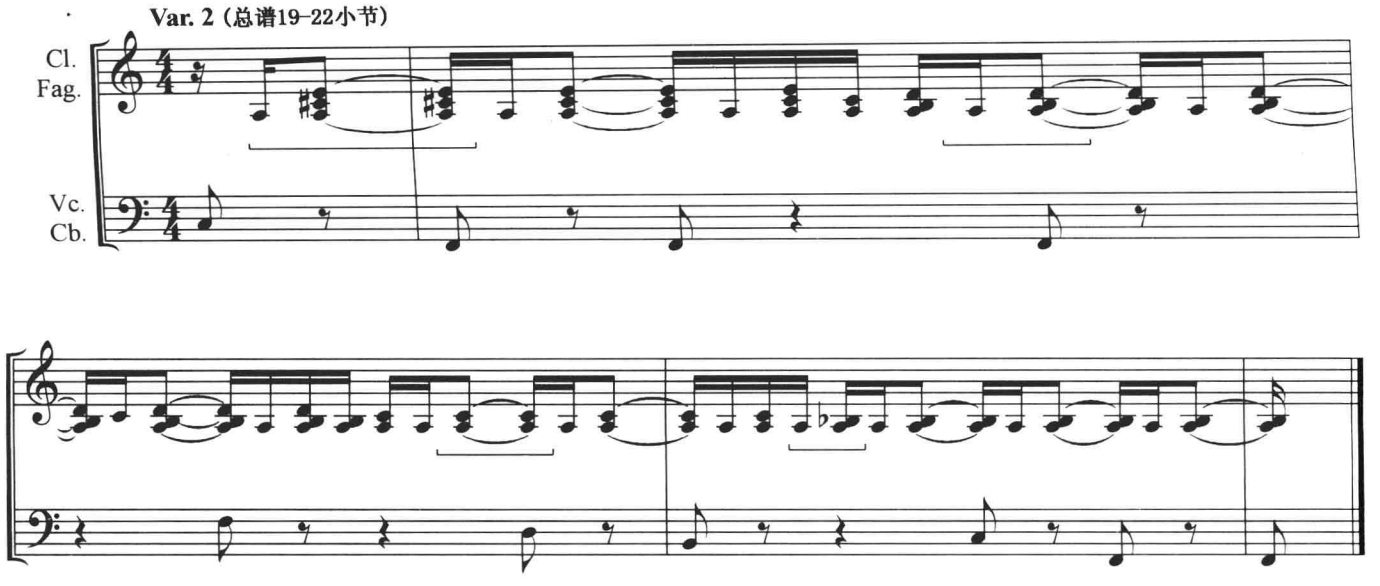
音程的变化也是音乐材料发展的一种发展手法。音程的扩大是常见的。

例1的八个动机，由三度——六度——三度——六度——八度——三度，音程有扩大，有缩小。

例 6 刚好相反，第一个动机是下行三度，第二个动机是下行四度，音程扩大了。

例71 卢托斯拉夫斯基《管弦乐队协奏曲》

例 71 的第1小节五连音之后通过上纯四度到达一个长音，而第2小节五连音之后是通过上纯五度到达一个长音，音程扩大了。此例的后面部分还有类似的情况。

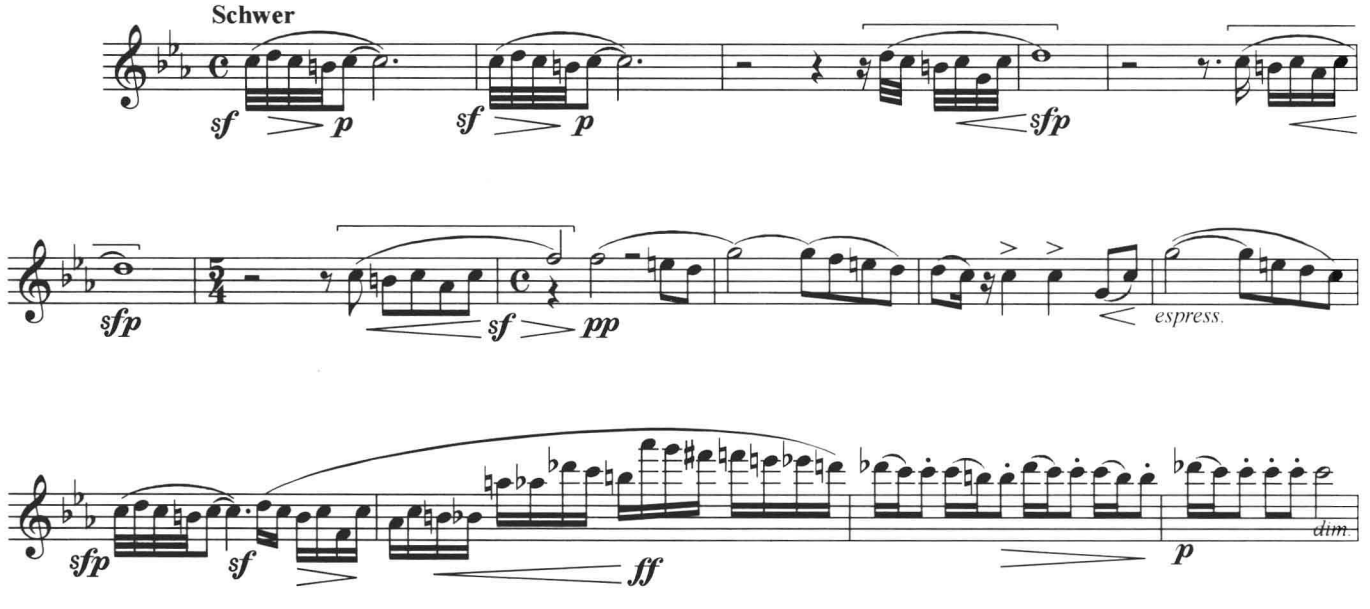
（十二）音程缩小

例72 布里顿《彼得·格雷姆斯》

例 72 的主要音程，由纯五度——纯四度——小三度——上二度，不断逐步缩小。

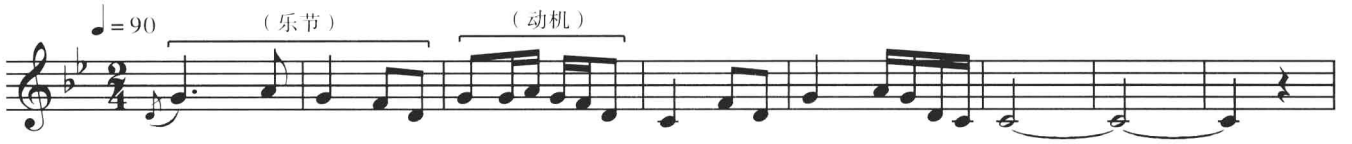
例 5、例 12 也有类似的音程缩小的处理。其中例12前面部分的三个副动机，由上八度→上三度→上四度→下二度，音程有缩小也有扩大。

（十三）节奏的扩大

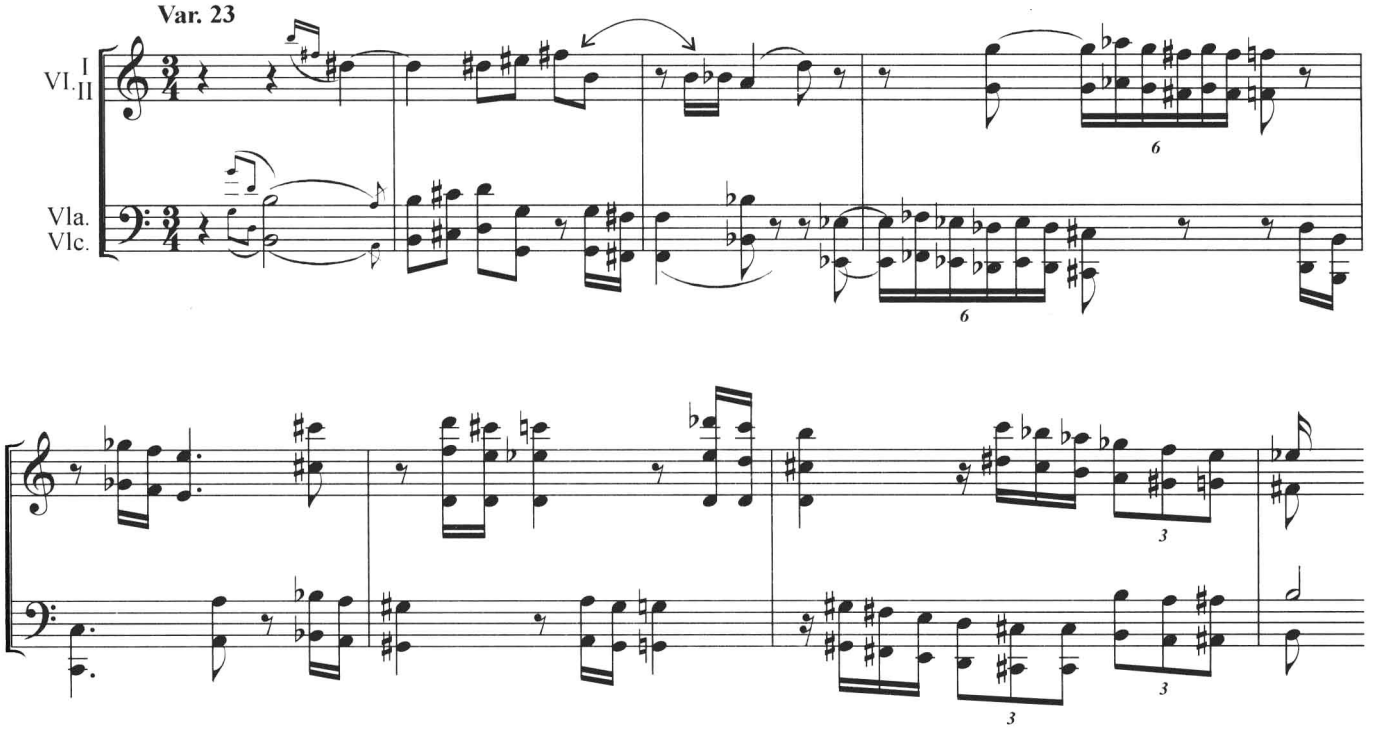
节奏的扩大和缩小的变化也是一种发展手法。

例73 马勒《大地之歌》第六乐章

例73第3小节的32分音符的音调，在第5小节扩大为16分音符，在第7小节扩大为8分音符的旋律形态。

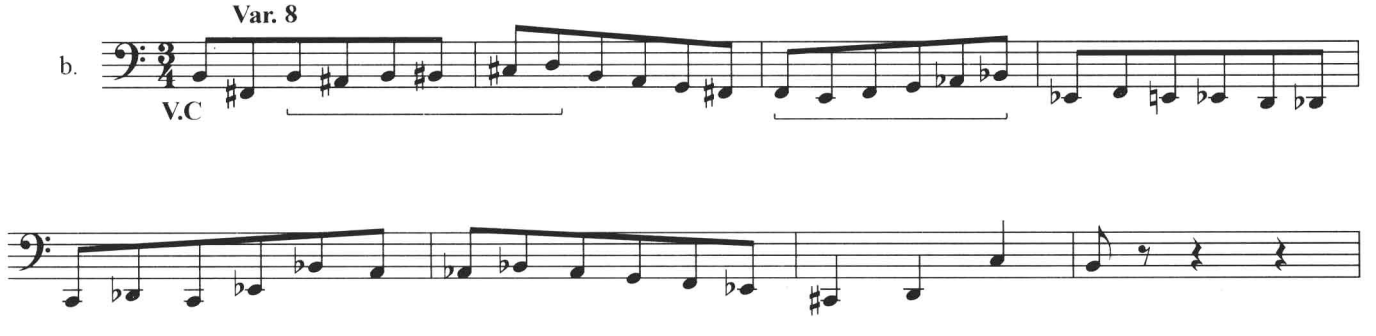
（十四）节奏缩小

例74 台湾台东高山族（阿美）民歌《丰收祭歌》

例74第1、第2小节的两小节乐节，缩小为第3小节的一小节动机。

（十五）顶真

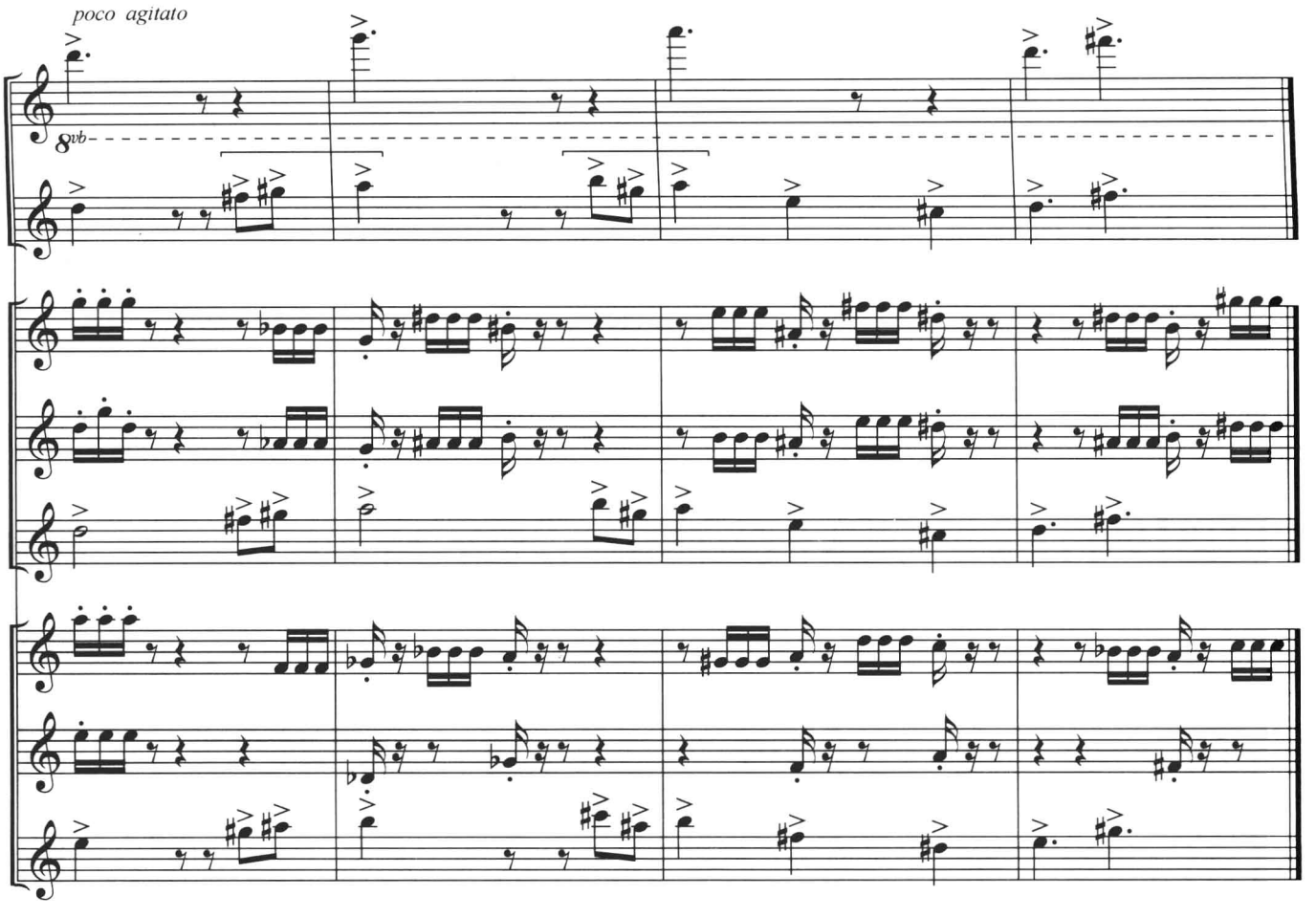
例75 兴德米特《第四弦乐四重奏》

例 75 第2小节的“尾音”b，也作第3小节的“头音”。这种发展手法称“顶真”。

（十六）取内

例76 兴德米特《第四弦乐四重奏》

例 76 的第1、第2小节乐节的中间的六个音“b ♯a b ♯b ♯c d”，被“取走”并作下4度模进后成第3、第4小节乐节的开始六音音调。

这种将前面材料中内部的几个音“取出”作为后面结构的材料的手法，可以称之为“取内”。

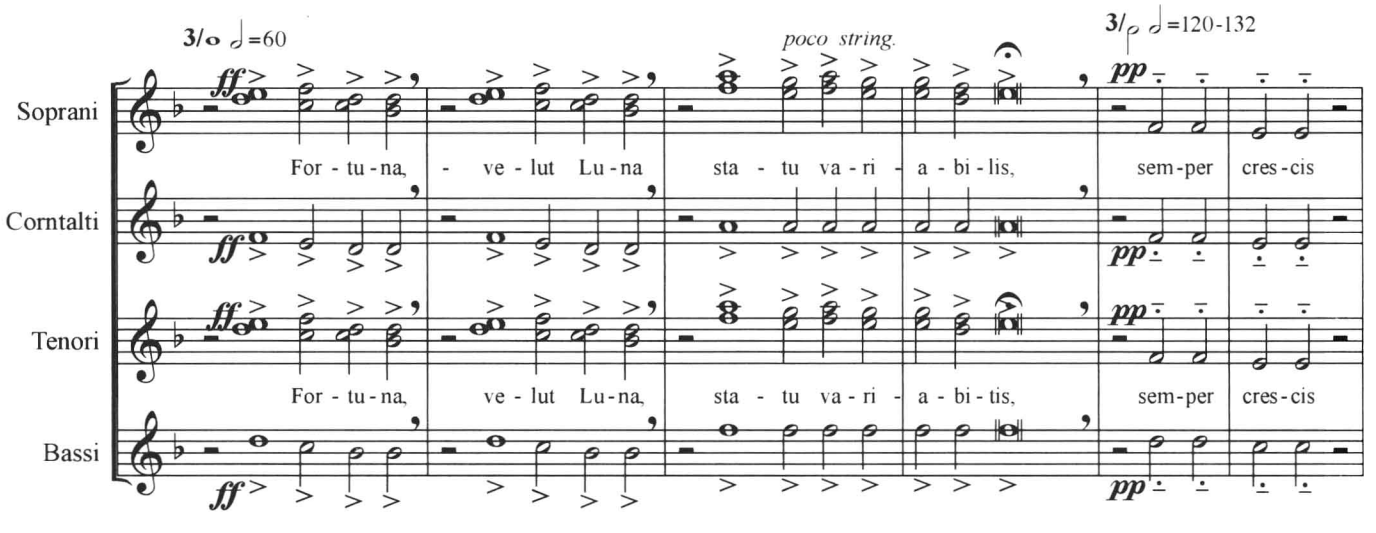
（十七）换头

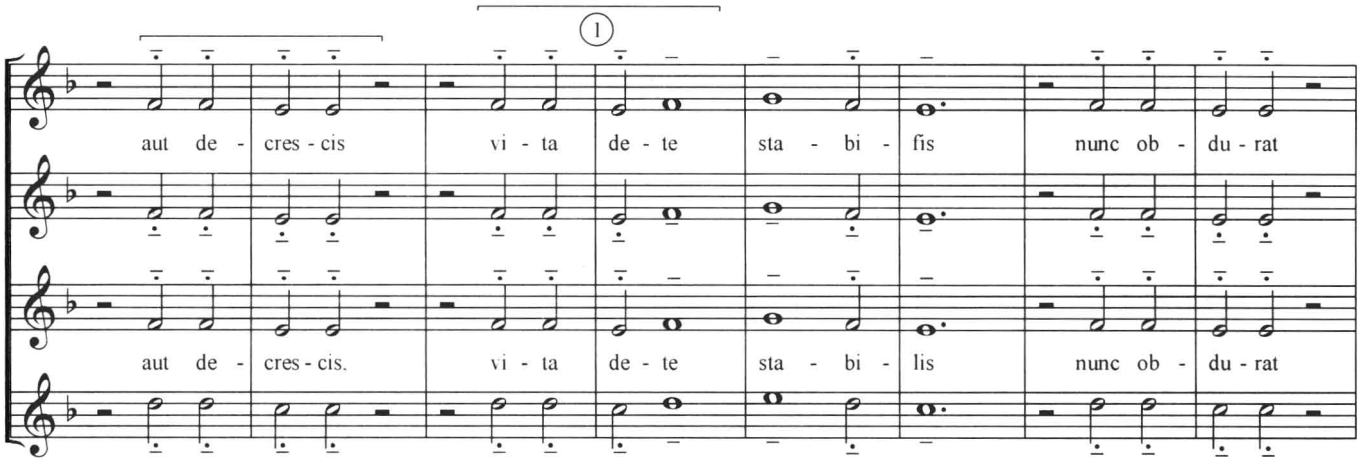
例77　卢托斯拉夫斯基《管弦乐队协奏曲》

例 77 的动机“♯f ♯g a”改变成“b ♯g a”。

这种开头的音改变，其他的音保留的方法，可以称为“换头”。

（十八）换尾

例78　奥尔夫《博伊论之歌》

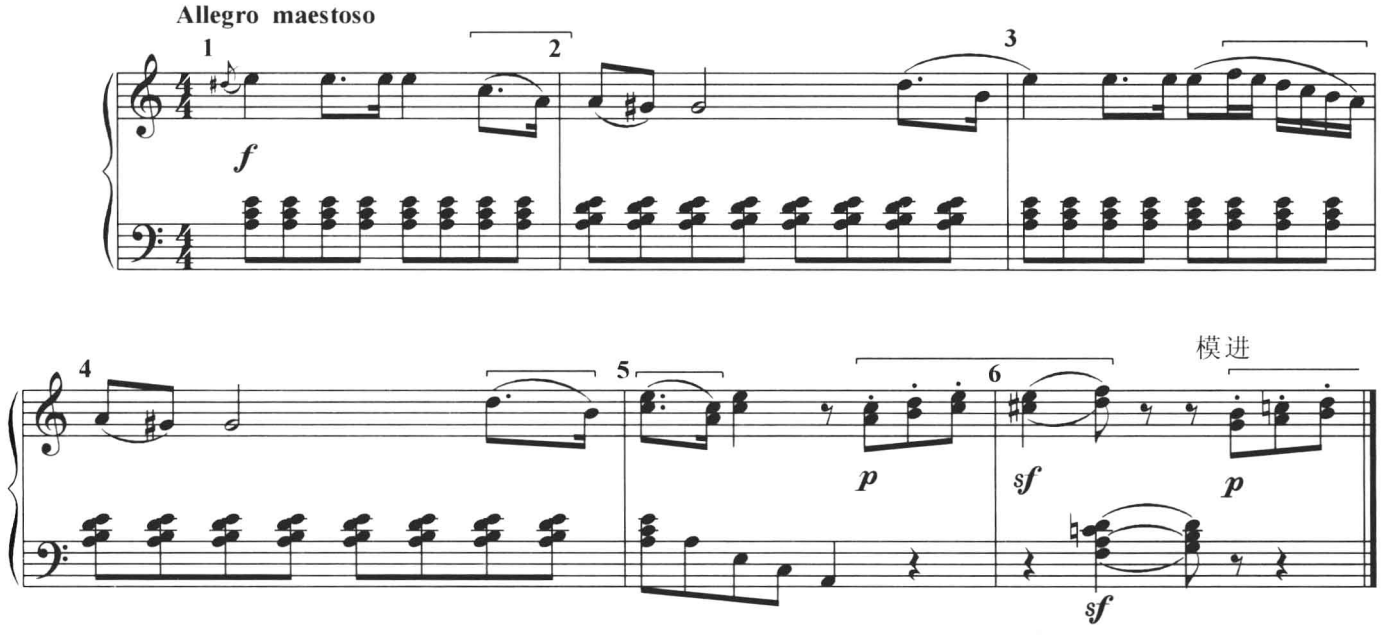




例 78 的第7、第8小节的乐节“f f e e”，成为第9、第10小节的乐节“f f e f”，尾音换了。

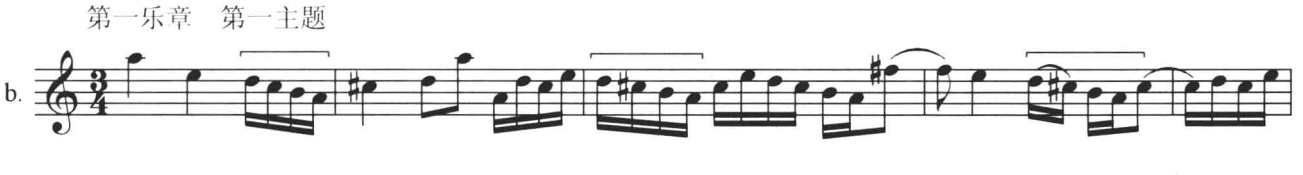
这种前面部分重复，尾音改变的手法，可以称之为“换尾”。

（十九）换内

例79 莫扎特 钢琴奏鸣曲 K.V.310- I

例 79 的第1、第2小节的乐节和第3、第4小节的乐节之间，开始的四个e音是相同的，结尾的“a ♯g ♯g”三个音也是相同的，但中间几个音变换了。

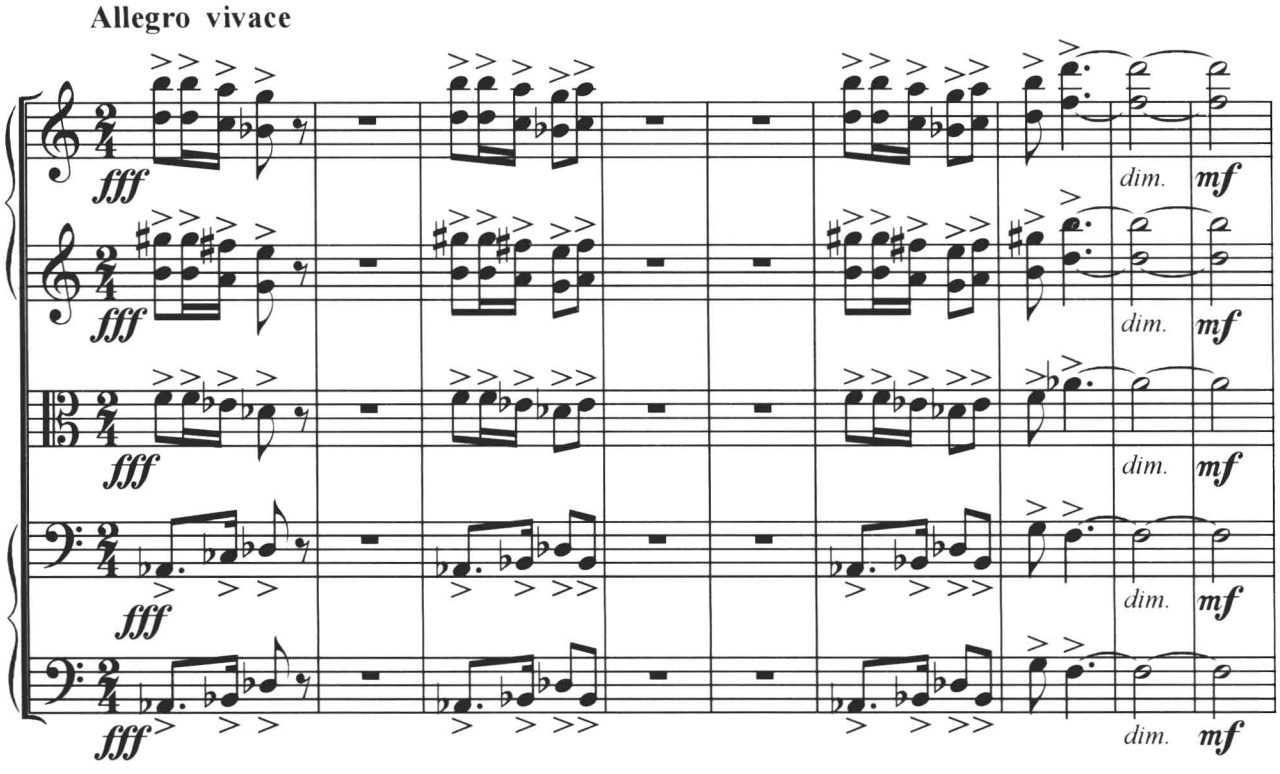
这种改变内部音调的手法可以称为“换内”。

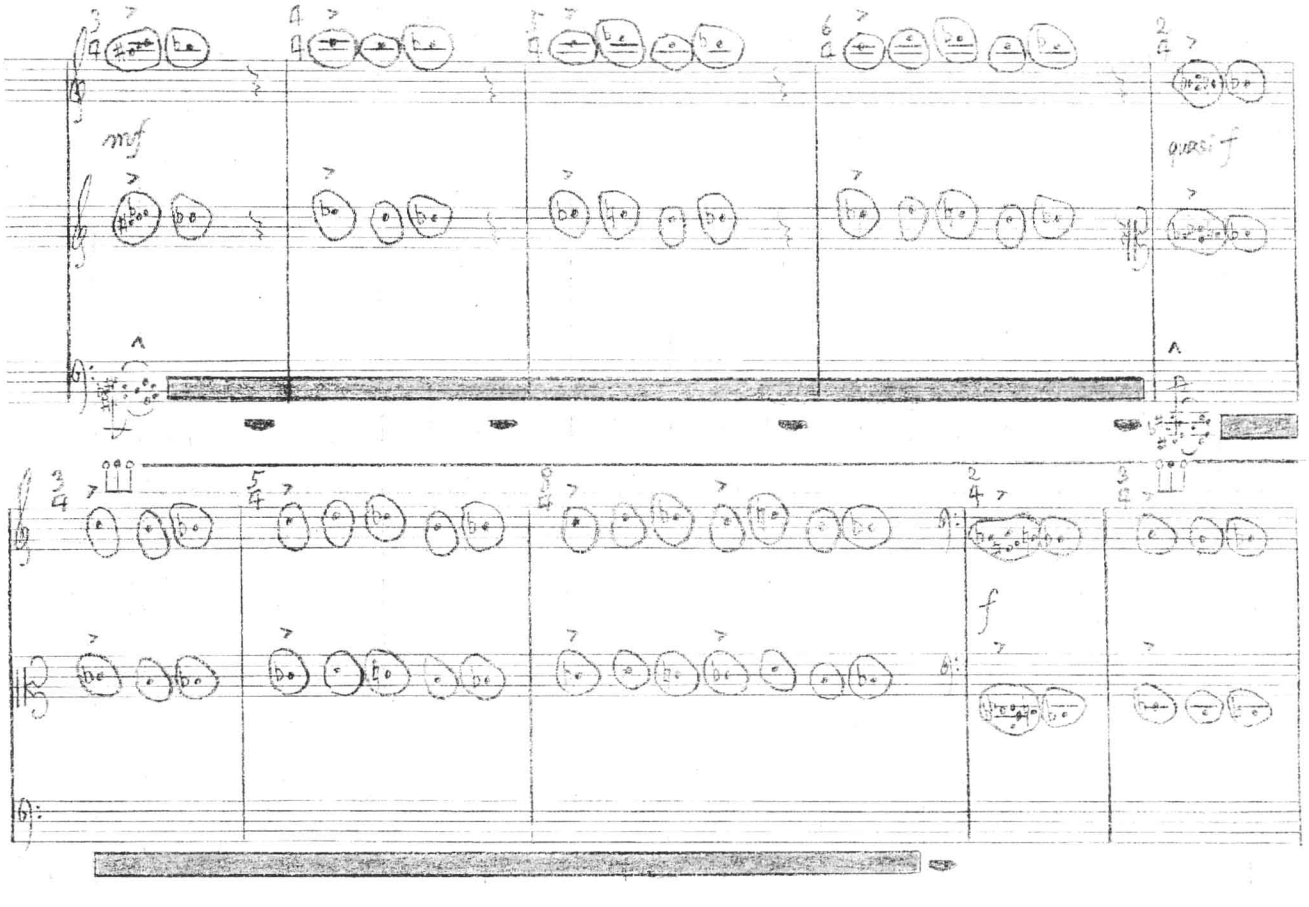
（二十）再现

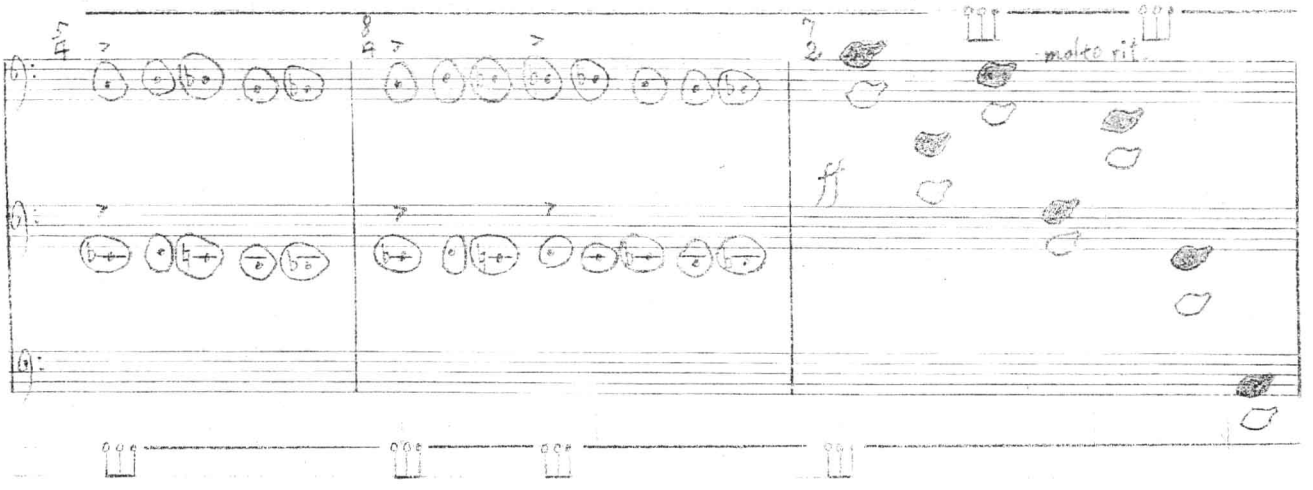
例80 斯特拉文斯基《七重奏》

例 80 “d c b a”连续16分音符音调，三次间隔出现。

这种旋律音调音间隔出现的手法，是一种“再现”的手法。

（二十一）增添

例81 郭祖荣《第九交响曲》第一乐章开端

例82 曹光平 带两面潮州大锣的钢琴独奏曲《女娲》



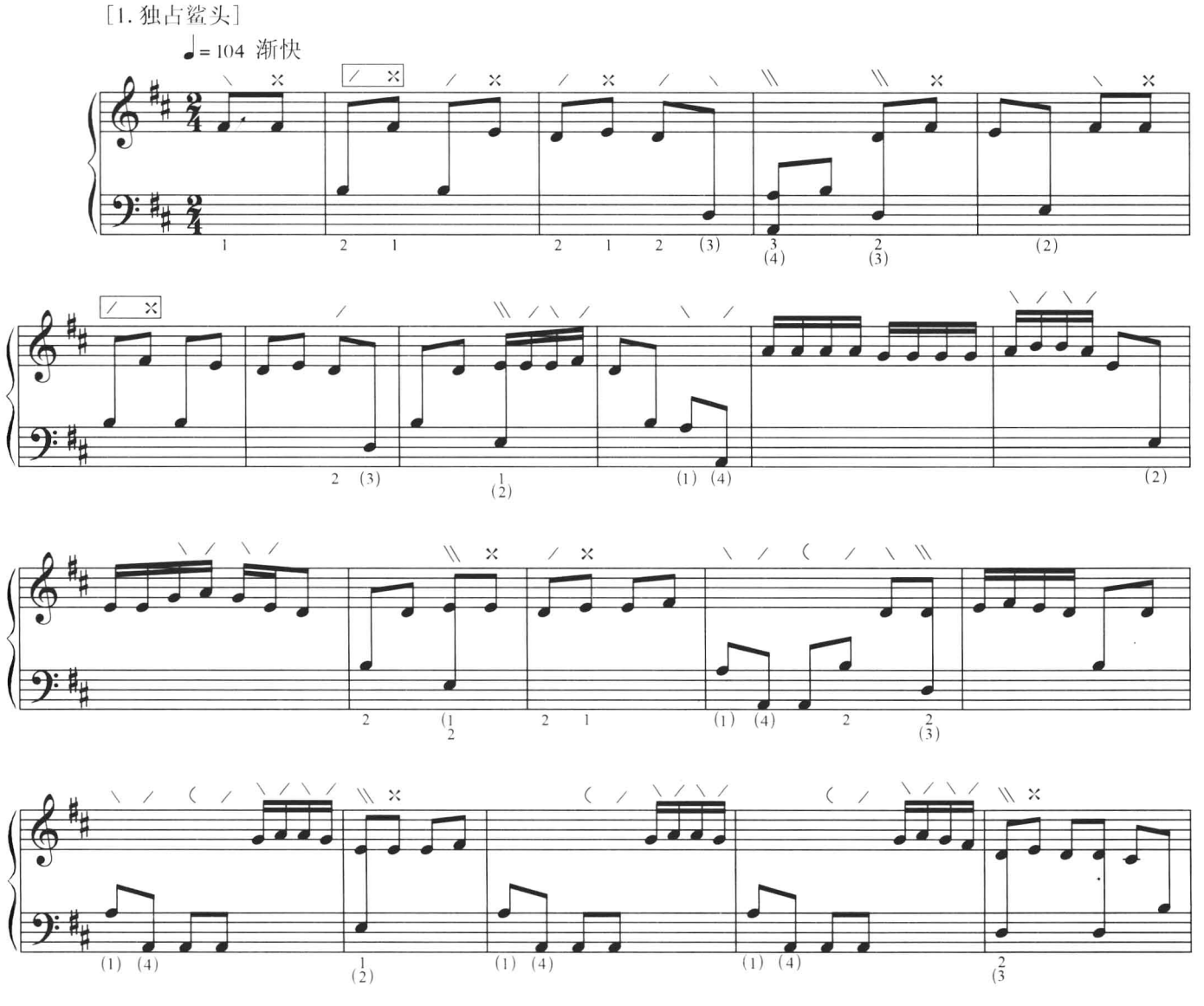
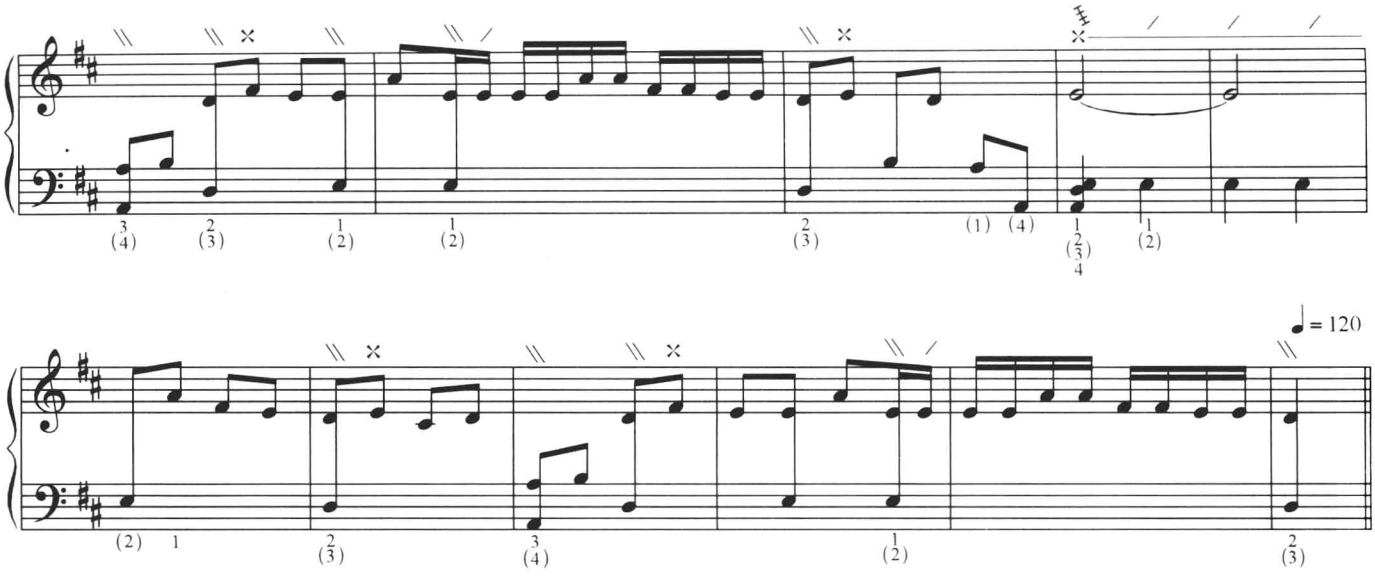


例 81 的4音动机，第二次出现时增添成5音动机，第三次出现时增添为7音的以长音持续的音调。

例 82 的2音动机，第一次依次扩展为2-3-4-5音的动机组，但第二次为2-3-5-7音的动机组，第三次为2-3-5-8音的动机组。

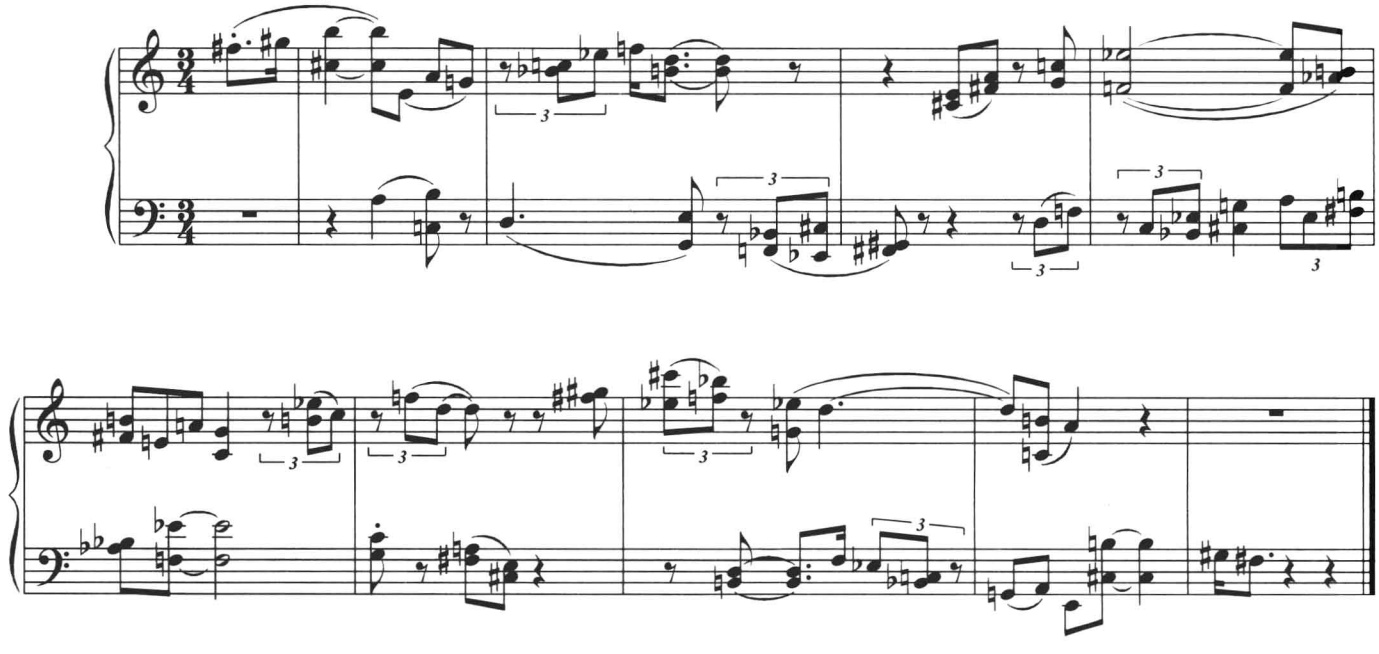
这种手法可以称为“增添”，在中国民间音乐中有时称之为“叠罗汉”。

（二十二）减缩

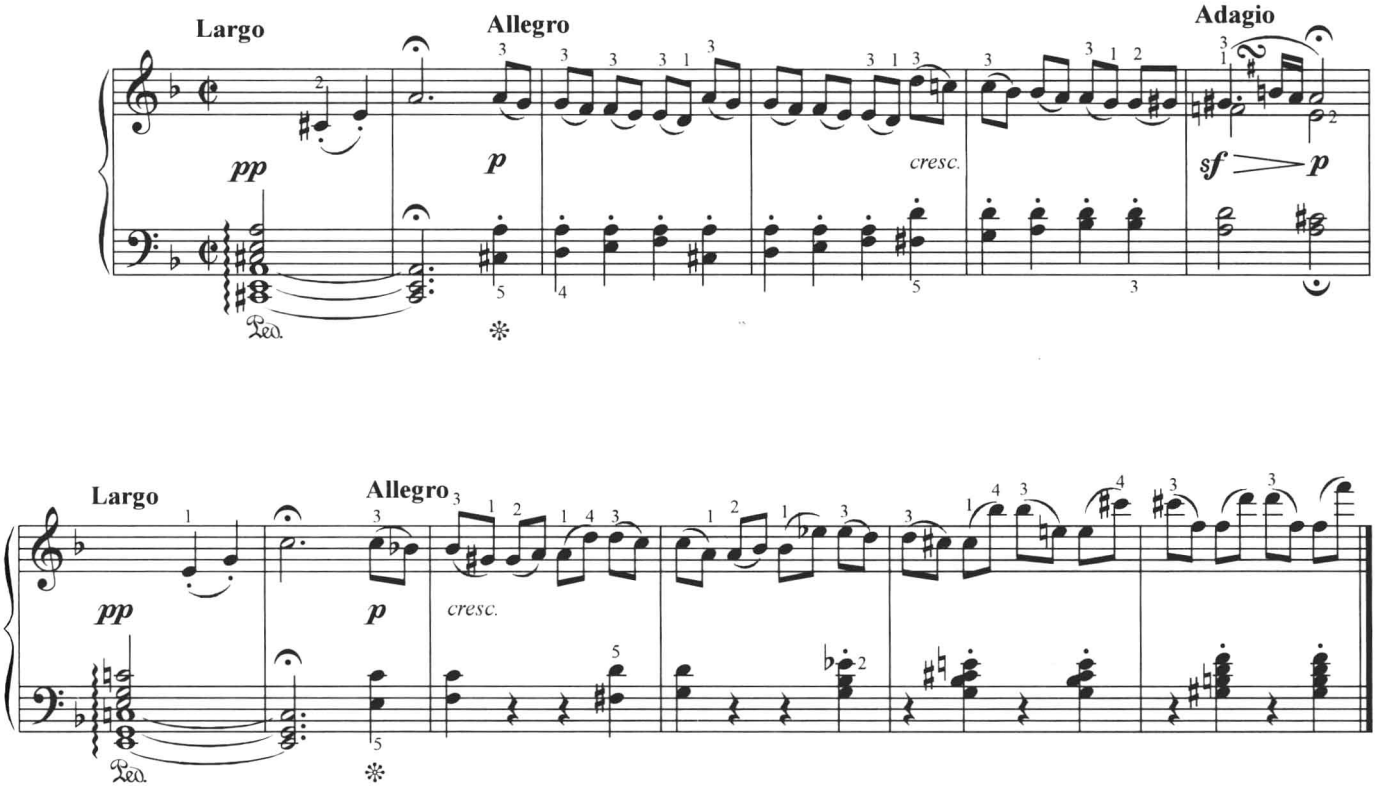
例83 琵琶古曲《阳春》

例 83 琵琶古曲《阳春》的旋律结构形态比较复杂，但可以在开始部分分析出　四小节结构+4小节+3小节+2小节+2小节+1小节 的结构形态系列，总的趋势是不断减缩。

这种手法可以称为“减缩”，在中国民间音乐中有时称之为“蛇脱壳”。

（二十三）自由延伸

例84　陈铭志《钢琴小品八首》

上例旋律发展的特点是自由延伸，也就是说没有明显的重复、模进、扩大等上述各种素材间的明显联系，但也没有很鲜明的对比，音乐的用材比较接近，音乐发展比较流畅自然。这种写作手法可以称作“自由延伸”。

（二十四）对比对照

例85　贝多芬《钢琴交响曲》op.31 No.2

例 85 的开始两小节和后面三小节形成明显的对比，由分解和弦的三度四度音程变为二度音程连续，由2分音符和4分音符组成比较宽阔的节奏形态变为8分音符连续的形态，速度由慢速（Largo）变为快速（Allegro），对比非常鲜明。

这种手法可以称作“对比对照”。这种对比可以是多方面的，首先是节奏的对比和音程的对比这两者，其他的对比可以是速度的、力度的、音区的、音色的、演奏演唱法上的、风格上的、不同装饰形态的、“语气的”等等。

习题三

一、重点练习重复、变奏、模进、自由模进、倒影五种最常见的乐思发展手法，至少各写作两条旋律，长度可自由，一般大约在两至五小节左右。

二、自由运用自由选择上述各种发展手法写作十至十五条旋律，长度大约在三至八小节左右。

三、可以发挥你的创造性，用你认为在上述二十四种手法以外的方法自由写作，但要用文字说明你的创造在何处?

第四章 简单乐句写作

在中外各种音乐作品中，完整的乐段常常分为几个有明显句逗的乐句。在欧洲古典音乐中通常用正格半终止或变格半终止来作为乐句的句逗，用完全终止来结束乐段。在中国的以旋律为主的民族民间音乐中，完全以明显的句逗和以落音的呼应来划分乐句。乐句的长度、复杂程度、组合方式等有很多种的类型，我们首先要学会简单乐句的写作。

（一）常见的组合类型

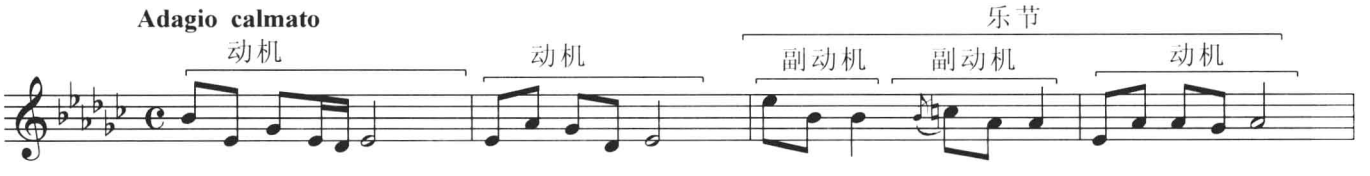
最常见的典型的简单结构的乐句是四小节的乐句，这是在中外音乐作品和民族民间音乐中都是常见的，它们有多种组合类型。其中主要的有：

1. 综合型 1+1+2

这种组合最常见的是两个动机加一个乐节，所以其公式为 1+1+2，先小后大，两个小的结构综合成一个较大的结构。

例 6 的两个四小节的乐句，都是典型的综合型。

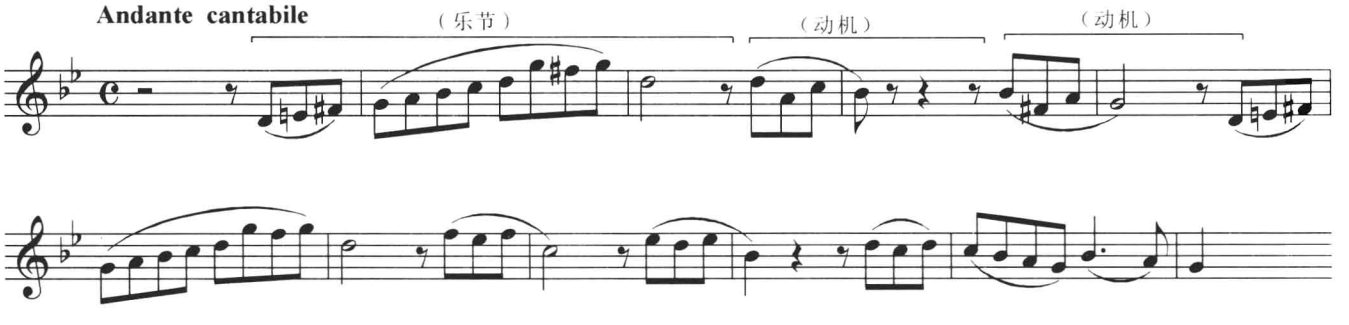
例 8 也是两个动机加一个乐节的综合型结构，有特点的是两小节的乐节中含有五个副动机。

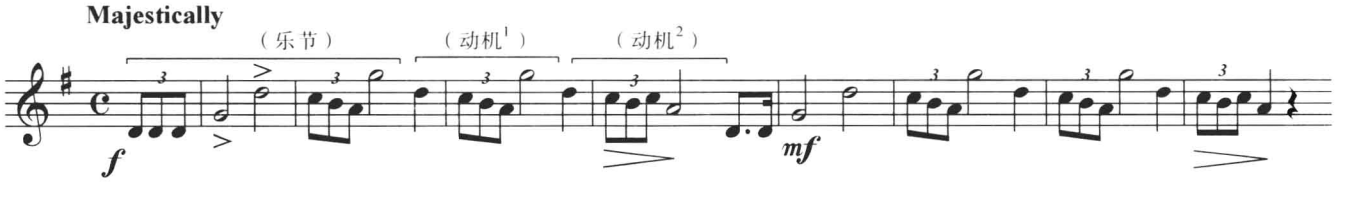
例86 陆在易 女高音独唱《最后一个梦》

例86的结构中，第3、第4小节的乐节可以划分出两个副动机和一个动机。

2. 分解型 2+1+1

这种组合最常见的是一个乐节加两个动机，所以其公式为 2+1+1，先大后小，一个较大的结构分解为两个较小的结构。

例87 柴科夫斯基《六月——船歌》



例88 约翰·威廉姆斯 电影《星球大战》主题曲

例 87 是很典型的分解型结构，柴柯夫斯基的《六月 — 船歌》第一乐句四小节是 2+1+1 的分解型结构；第二乐句是六小节的 2+1+1+2 的结构，将分解型和综合型结合在一起。

例 88 选自约翰·威廉姆斯的电影《星球大战》主题曲，也是这种类型的乐句结构。

3. 均衡型

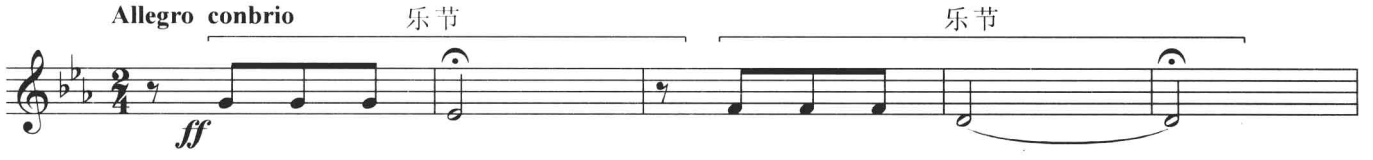
均衡型四小节乐句有两种类型，即等分为两个乐节，或等分成为四个动机。

1）2+2

例11的两个四小节的乐句，都可以分成两个乐节，第一个乐节可分为六个副动机，而第二个乐节可分为四个副动机和一个动机。

例 13、例 14 都是分为两个乐节的 2+2 的均衡型的结构。

例89 贝多芬《第五交响曲（命运）》第一乐章主部主题

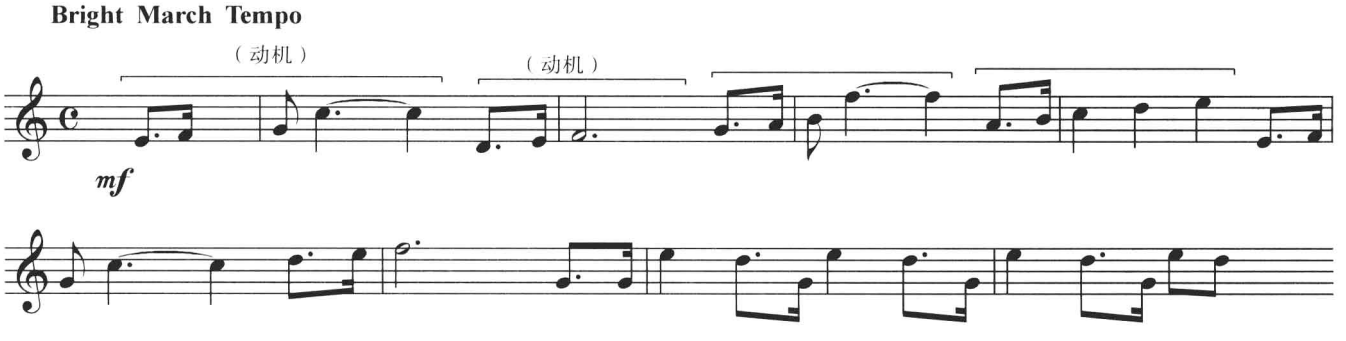


例 89 是非常著名的贝多芬第五交响曲的主导主题材料（常称“主导动机”），其结构实际上两个乐节，各占两个小节强拍（第一个乐节停留在其第2小节的强拍上，是一个8分休止符的形态）。

2）1+1+1+1

例 5 前四小节的四个动机为两个不同动机 a、b 的组合，是 a b a’ b’ 的组合，a’ 是 a 音程的缩小（下四度变为下三度），b’ 是 b 的上二度模进。

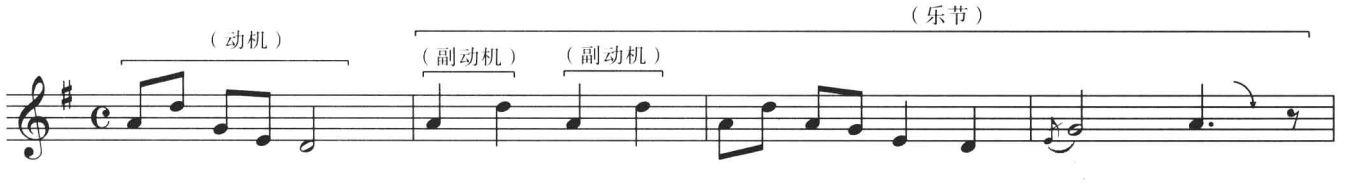
例 1、例 2、例 5 都是由四个动机构成的 1+1+1+1 的均衡型的结构。

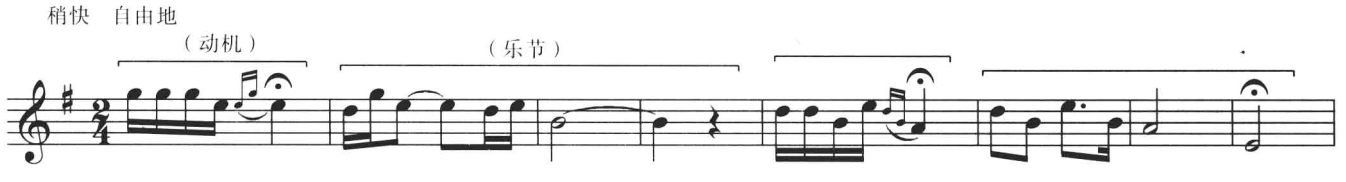
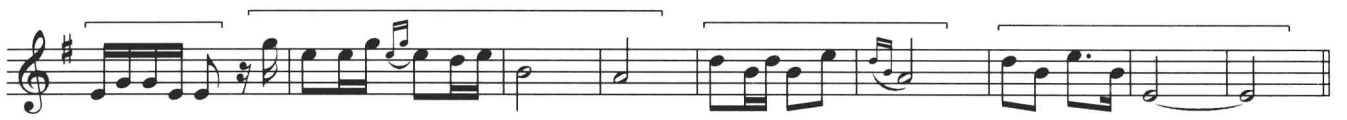
例90 约翰·威廉姆斯 电影《奇宝奇兵》中的“袭击者进行曲”

例 90 的四个动机，是运用自由模进的手法来发展的，富于活力和变化。

4. 非均衡型

非均衡型的四小节乐句通常也有两种类型，即一小节的动机和三小节的乐节的两种排列。

1）1+3

例91 陕西汉族民歌《黄河船夫曲》

例92 四川宜宾汉族民歌《槐花几时开》

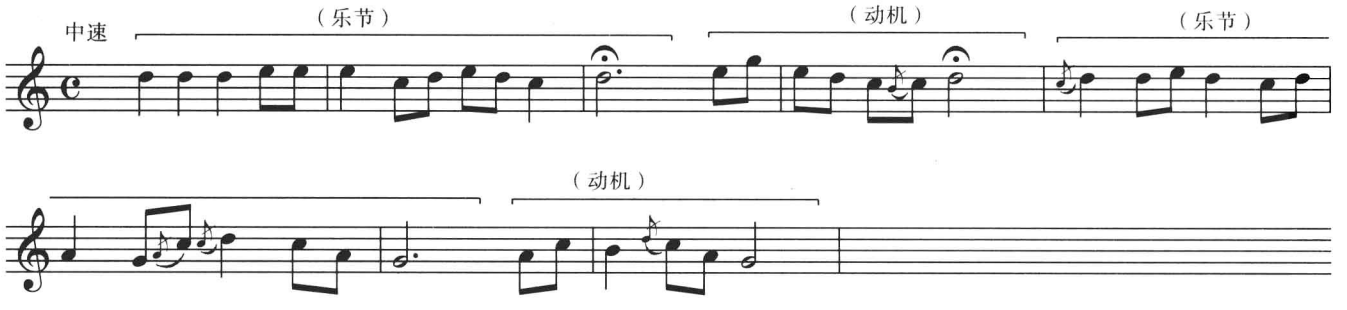


例 91 的三小节的乐节中含有两个副动机。

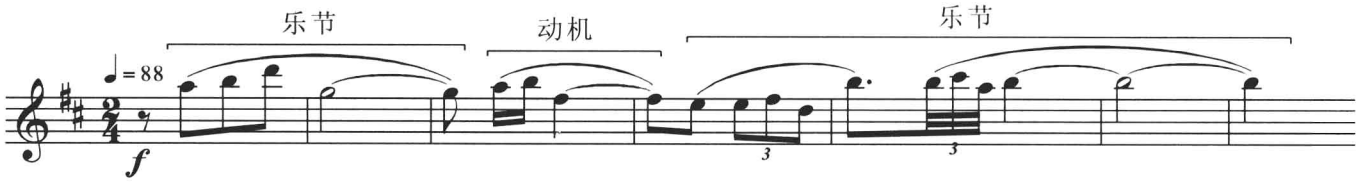
例 92 前三乐句都是1+3的结构，第四乐句是2+3的结构，形成五小节的乐句。

2）3+1

即先出现三小节的乐节，后接一小节的动机。

例93　广西都安壮族民歌《风吹花飞飞》（西些溜溜）

例 93 的两个乐句都是3+1的非均衡型组合。

例94　扬立青：交响曲叙事曲《乌江恨》

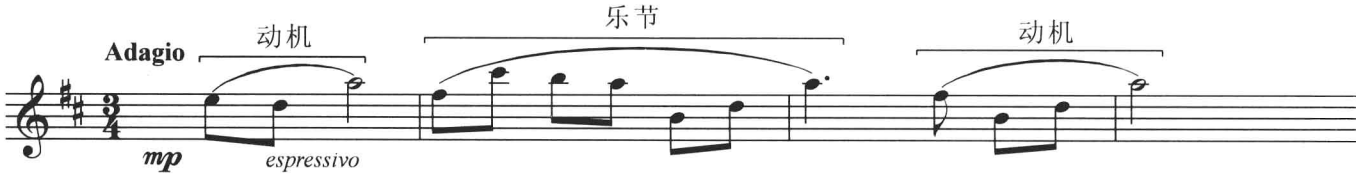


例 94 是一个比较特殊的例子，它是一个六小节的乐句，是个2+1+3的非均衡型组合。

5. 对称型

即 1+2+1 的四小节结构。

例 3 的两个乐句的内部结构，都是由单音动机+ 多音的 2 小节乐节 + 3 音的动机构成。

例95　吴祖强、杜鸣心 舞剧《鱼美人》

例 95 的乐句内部的三个组成部分，均在d^2-a^2的上五度进行上结束，主题素材的联系更为密切和巧妙。第三个组成部分的动机，巧妙地将前面乐句的第1个音和尾部的三个音接起来，略去了中间几个音。它不是“取内”，而是“去内”。它也是典型的1+2+1的结构。

6. 一统型

这是种四个小节不能再划分为更小的组成部分的结构，称一统型。这种不能再划分为乐节、动机、副动机结构的乐句是比较少见的。

可以注意到这种类型的结构往往有以下特点：

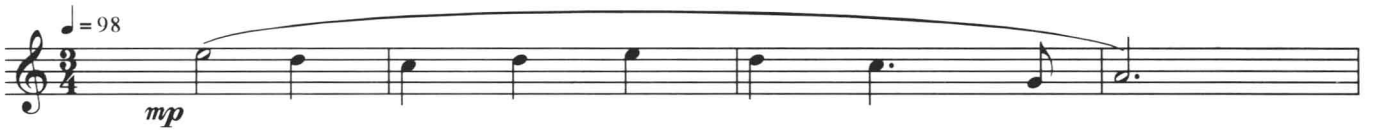
1）乐句的内部没有明显的长音。

2）乐句的内部没有休止符。

3）其四小节的节奏形态不同。

4）往往用连线加强其一气呵成的一体感。

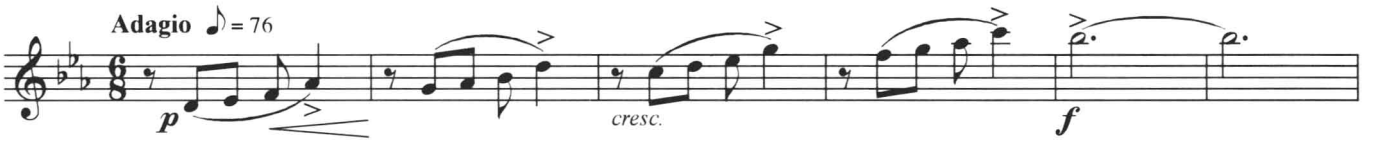
例 96 是一统型的结构。

例96　梁雷《小金鱼》

（二）波形

1. 上行直线型

即由低到高形成一条基本上是直线或近似直线的旋律线条。

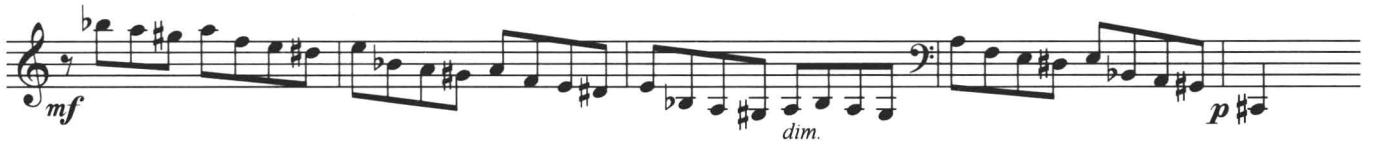
例 14 的四个两小节的乐节都是上行直线型。

例97　亚·桑《第三交响曲》

例 97 的六小节的乐句，是通过上行的模进形成一条较大的上行的直线。

2. 下行直线型

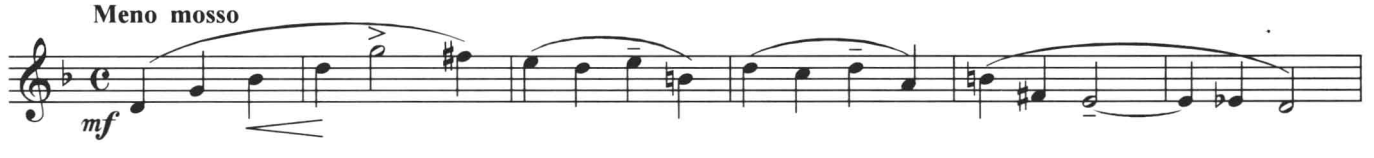
即由高到低形成一条基本上是直线或近似直线的旋律线条。

例 98 开端的三小节的乐节、例5是由两个动机构成的乐节和5-8小节的下行的线条、例6的两个乐句都是下行直线型的旋律。

例98　拉赫曼尼诺夫《第三钢琴协奏曲》

3. 大波浪型

即先向上后向下形成的较大幅度波形的旋律线条。

例 3 的四小节乐句是这种大波浪型的旋律线条。例 99 也是大波浪型。

例99 拉赫曼尼诺夫《第三钢琴协奏曲》第三乐章副部主题

4. 双波浪型

即由两个先上后下的波型组成的旋律线条。

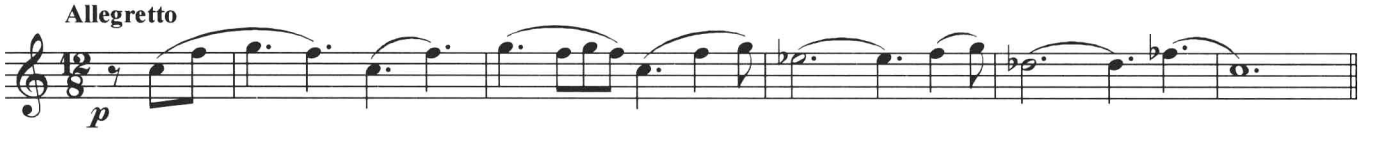
例 11 的两个乐句和下列例 100 的六小节的乐句都是这种双波浪型的旋律线条。

例100 门德尔松《牧歌》op.57 No.2

5. 多波浪型（小波浪型）

即由若干先上后下的小波形构成的旋律线条。

例 7、例 8、例 9、例 10 都是属于这种多波浪型的旋律线条。

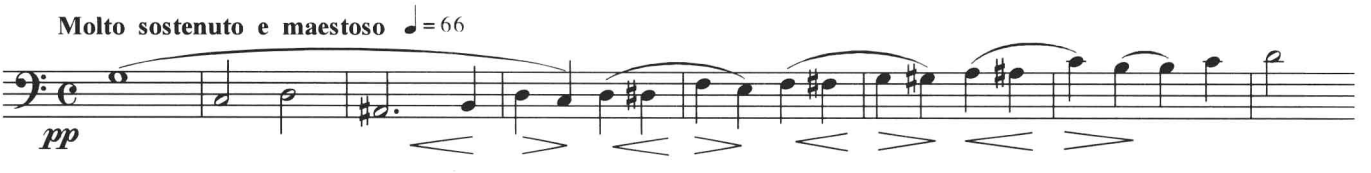
例101 杜吉浩《“长短”的组合》I“噔得孔”

例101由五个先上后下的小波浪形构成。这种波形，往往更富于变化和曲折，而不是那种一气呵成的大线条。

6. 马鞍型

即先向下后向上的波形旋律线条，实际上也是波浪型的倒影。

下列的例102是属于这种类型的旋律线条。

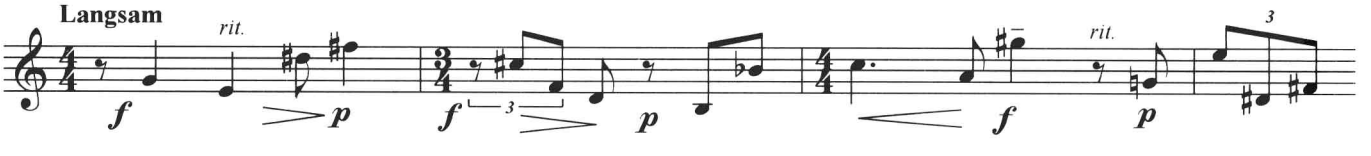
例102 瓦洛纳《黎恩济》序曲



7. 小马鞍型

即由几个波幅较小的先下后上的波形构成的旋律线条。

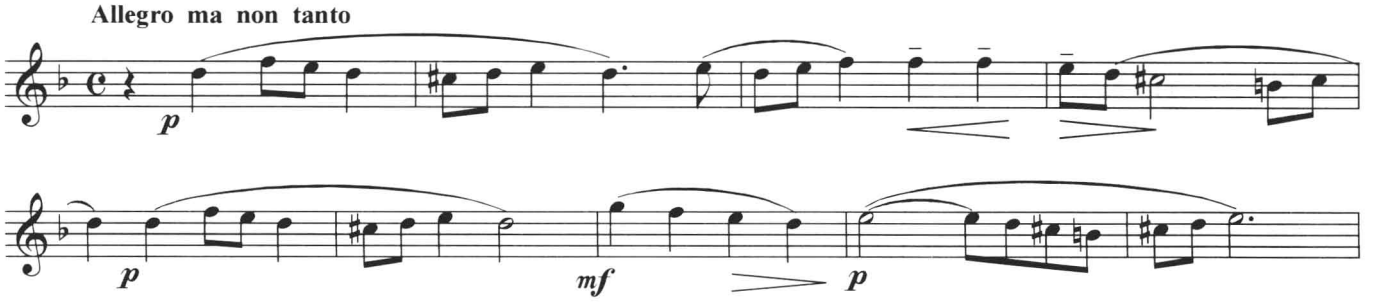
例 16 、例 103 是属于这种类型的旋律线条。

例103 威伯恩《三首歌曲》op.25 No.1

8. 锯齿型

即在一个水平线上下用小音程的来回形成的类似锯齿状的旋律线条。

例 15 的前两小节接近这种形态。下列例 104 也是这种波形。

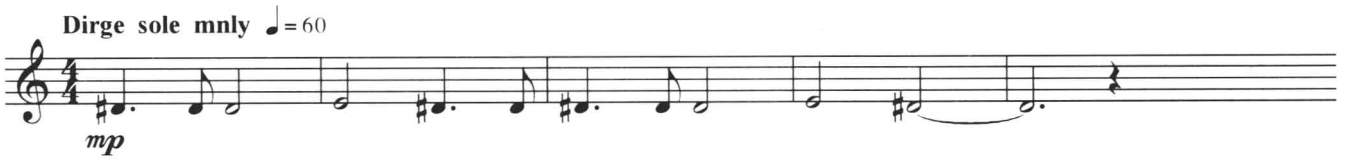
例104 拉赫曼尼诺夫《第三钢琴协奏曲》第一乐章三部主题



9. 平面型

即基本上由同音反复为主构成的平面性的旋律线条。

例105属于这种类型的旋律线条。

例105 约翰·威廉姆斯 电影《星球大战》中的“奎刚的葬死”的主题乐句

习题四

一、综合型四小节乐句（1+1+2）写作三条

1）第一、第二条用“上行直线型” 2）第三条用“下行直线型”

二、分解型四小节乐句（2+1+1）写作三条

1）第一条用“下行直线型” 2）第二、第三条用“大波浪型”

三、均衡型四小节乐句写作三条

1）第一、第二条用“双波浪型”，并用2+2 2）第三条用“多波浪型”，并用1+1+1+1

四、非均衡型的四小节写作四条

1）第一、第二条用“多波浪型”，并用1+3 2）第三、第四条用“马鞍型”，并用3+1

五、对称型四小节乐句（1+2+1），写作三条，均用“小马鞍型”

六、一统型四小节乐句写作三条

1）第一、第二条用“锯齿型” 2）第三条用“平面型”

第五章 两乐句简单乐段写作

乐段是各种音乐曲式结构中最小的完整的音乐曲式结构单位。它可以表达一个完整的乐思，也可以作为一个比较大的音乐结构中的一个有一定独立性和有比较完整结构形态的一个组成部分。乐段通常由若干乐句构成。

两乐句乐段构成，在古今中外的音乐作品和各国民族民间音乐中都是极为常见的，是很典型的。两个乐句的乐段易于取得平衡、对称、呼应、协调、完整的结构感，易于取得逻辑上的合理和完满，易于表达比较完整的乐思。

最简单的两乐句乐段结构，其两个乐句均由四个小节构成，并可分为重复主题材料的平行乐段和不重复主题材料的对比乐段两种类型。

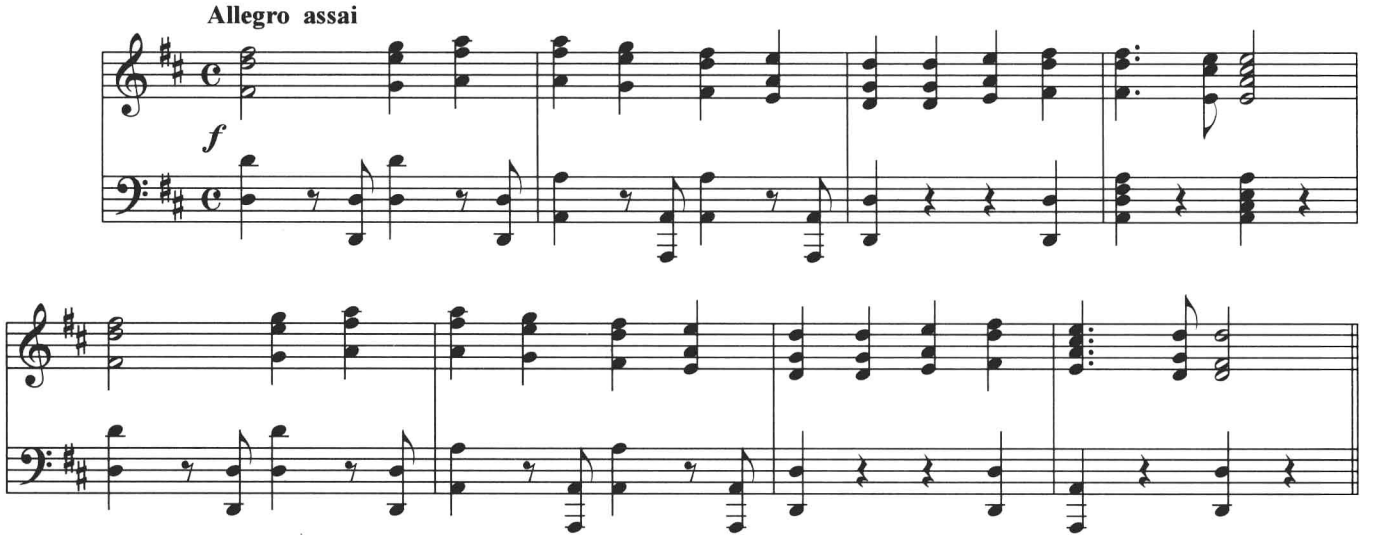
在有和声的两乐句乐段中，常常用不同的终止式分别结束两个乐句，一般的情况是第一个乐句用半终止或不完满终止收束其乐思，第二个乐句用全终止或完满终止结束乐段。

（一）平行乐段

平行乐段即重复主题材料的两个乐句的乐段，两个乐句的开端用相同的主题材料，其呼应关系明显，更易于强调乐思，加深其乐思对感受者的印象，所以在中外音乐中是特别多见的，在写作上也相对容易处理一些。平行乐段两个乐句的关系可以用aa来标记。为便于写作上的处理，可以细分下列四种情况。

1.大部相同

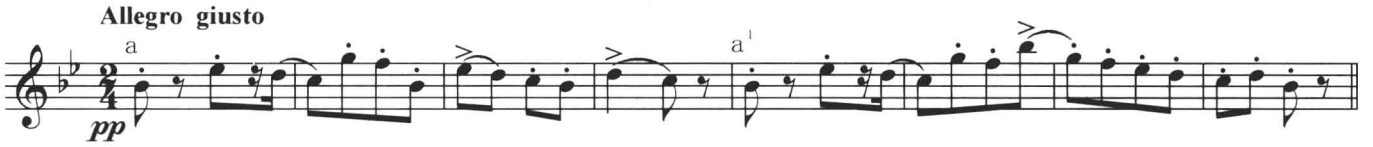
即两个乐句的旋律大部分是完全相同的，只有每乐句的结尾处有小的变化。

例106 贝多芬《第九交响曲》第四乐章“欢乐颂”主题的开端

例106 是贝多芬著名的“欢乐颂”主题的第一个乐段，其两个乐句的前面三个小节完全相同，结尾第4小节第二乐句是第一乐句的下二度模进，第一乐句结束在上主音e2，第二乐句结束在主音d2上。在和声上第一乐句是半终止收束（K4/6-V），第二乐句是全终止结束（V-I），呼应很明显。

在写作上大部相同的两乐句乐段是较为容易的，第二乐句仅仅在结束时作些小变化结束到主音或主和弦的构成上，而第一乐句的结束音（可称为“落音”）往往用主音之外的音更多见，可以用属和弦的构成音，有时也有用其他音，很少用主音（用主音结束第一乐句时往往在音区或节奏位置上与第二乐句形成区别和呼应）。

2.半部相同

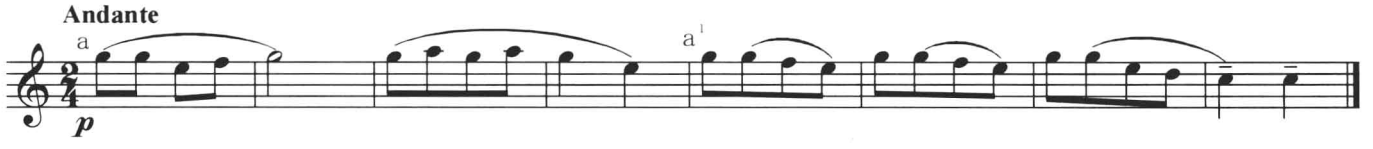
即两个乐句的旋律的前半部分是完全相同的，后半部分有些变化。

例107　柴科夫斯基《胡桃夹子组曲》

例107　柴科夫斯基的主题的两个乐句，前面两小节的音除了最后一个八分音符在第二乐句上提高了八度以外完全相同，第3小节第二乐句是移高三度的模进，第4小节分别落在上主音和主音上。

3.小部相同

即两个乐句的旋律仅仅开始几个音（有时甚至只有开始的第一个音是相同的）相同，后面的部分用各种方法变化和发展，这是平行乐段的几种类型中变化较多也较难写作的一种类型。

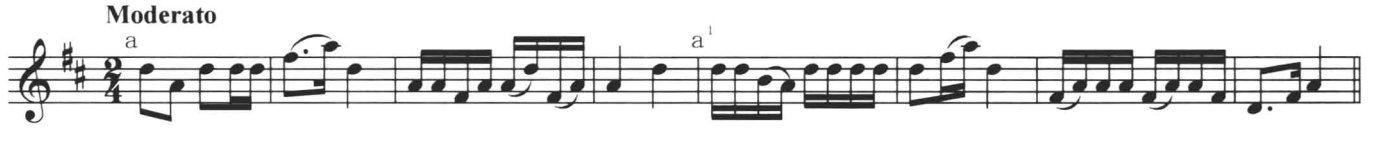
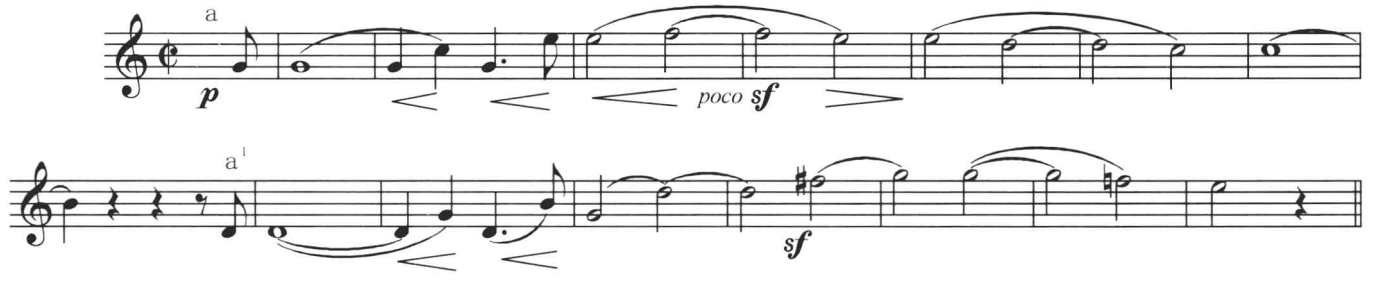
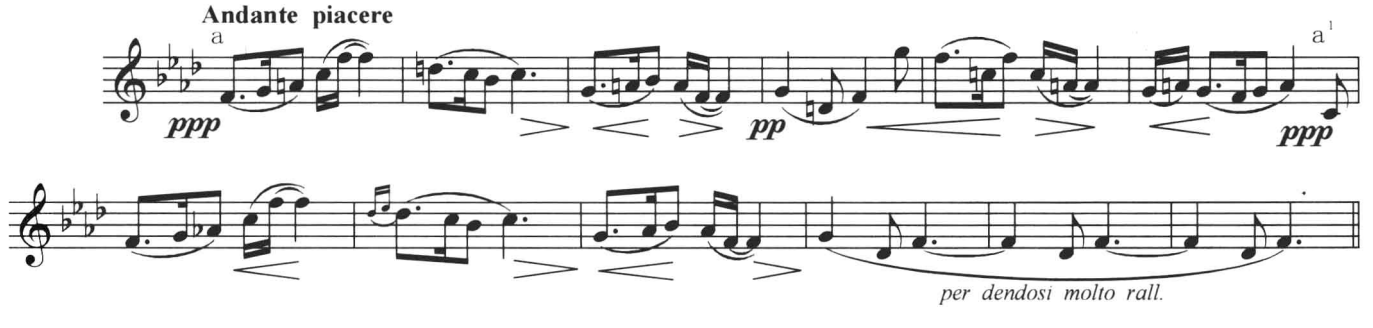
例108　巴托克《三首民歌主题回旋曲》I 主题



例108　20世纪匈牙利作曲家巴托克运用的这个民歌主题，两个乐句只有开始两个音相同，但是可以很清楚地看出，第二乐句的前面三个小节，都是根据第一乐句第1小节的材料变化发展的。

4.基本相同

即两个乐句的开始部分作些较小的变化，变化的方法可以不同，但是主题材料的基本面貌仍然比较清楚地呈现。

例109　湖北潜江民歌《雀呤雀》

例110　柏辽兹《幻想交响曲》第一乐章

例111　麦克道威尔《苏格兰音诗》

例109 湖北民歌的第二个乐句的开端，加了同音反复和邻音，加多了16分音符，使旋律增加了流动感和活泼欢快的情调。

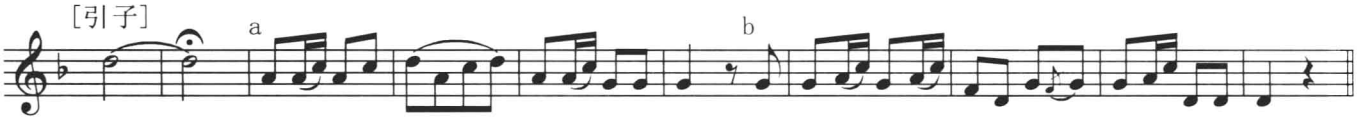
例110 选自柏辽兹的《幻想交响曲》，第二乐句的开端是第一乐句前两小节下四度的模进，这个乐段的乐句长度较大，第一乐句为八小节，第二乐句为七小节。

例111 选自19世纪美国作曲家麦克道威尔的《苏格兰音诗》，两个乐句均各为六小节长度，第二乐句前四小节基本上与第一乐句相同，但调式改变了，第一乐句实际上是F大调上，结束在中音上，而第二乐句是在f小调上，结束在主音上。

（二）对比乐段

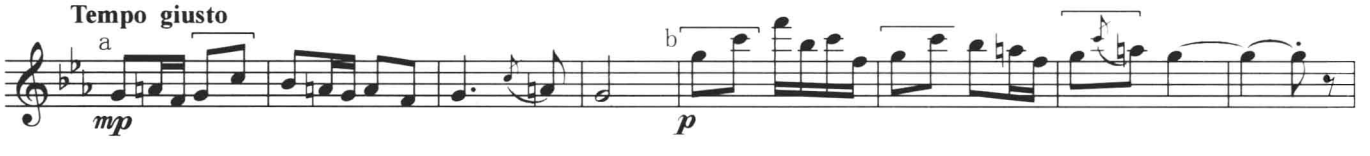
对比乐段的两乐句的开端，是用不同的方法造成对比的感觉和效果。所谓不重复主题材料，是指两个乐句的开端，不是用相同的材料的完全重复，不是仅仅将开端的音乐材料作不改变其基本面目的较小的变化，但并非意味着两个乐句之间在音乐材料上没有联系。恰恰相反，经过仔细分析判断，我们可以看出。大多数的对比乐段的两个乐句，在音乐材料上或多或少地存在着内在的具体的形态上的联系。对比乐段两个乐句的关系可以用ab来标记。

1.顶真

例112 甘肃撒拉族民歌《巴西古溜溜》

例112 撒拉族民歌的旋律，第二乐句的开端的两个同音反复的g1音，取自前面第一乐句结尾的同音反复g1音。我们将用前乐句的尾部结束音或尾部材料的几个音（我上课时常常将他们比喻“鱼尾”）作为第二乐句的开端（可以作小的变化）来运用的这种写作手法，称作为“顶真”，这个词汇来自中国文学分析的常用词。

2.取内

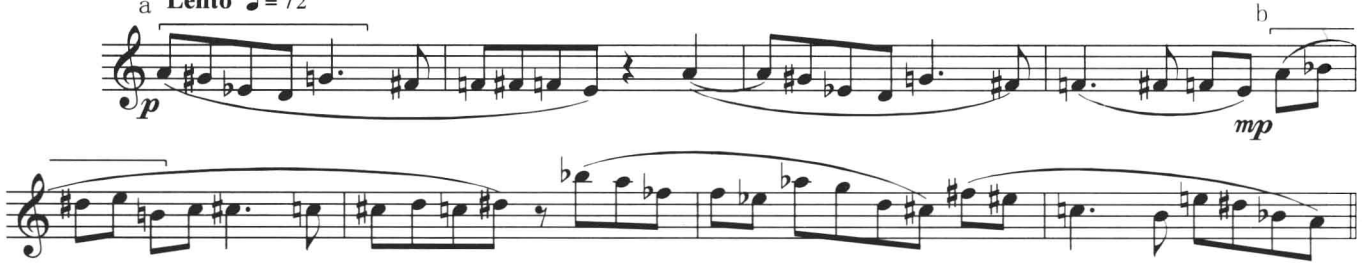
例113 斯特拉文斯基《春之祭》



第二乐句开端用第一乐句内部的素材，然后继续发展，我将这种手法称之为“取内”，并常比喻为“鱼身”的取材方法。

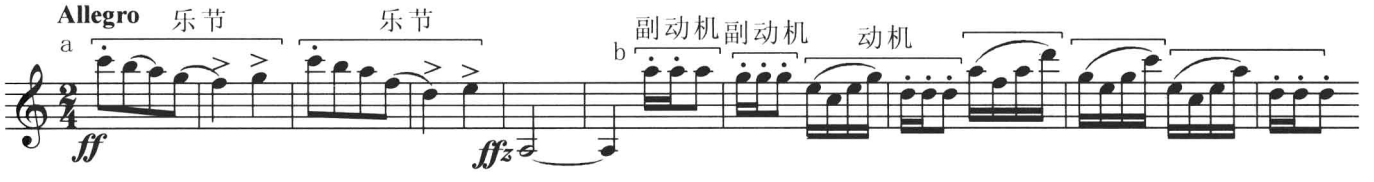
例113 是斯特拉文斯基著名舞剧《春之祭》中的一段旋律，其第二乐句开始的两个音来自第一乐句第1小节的最后两个音，并且节奏相同，只是移高了八度，这个材料在第二乐句出现了三次并作了些变化。

3.变头

例114 巴托克《小宇宙》op.91

从例 114 中，我们可以看到对比乐段写作的第三种手法。这儿称之为“变头”，也就是说第二乐句的开端用第一乐句的开端的材料来作变化。从现象来看，这种方法与平行乐段“基本相同”的方法很相似，也确是这样。其区别在于“基本相同”，强调的是作较小的变化，而“变头”强调的是作“较大的变化”。其结果，“基本相同”是强调两乐句的呼应，而“变头”是强调两乐句的对比性。其对比，我们可以从“量变与质变”的哲学角度来思考。生活中也有许多类似的现象，在此不作具体列举了。

例114 巴托克的例子中，“变头”有三点变化：1）前十音作倒影处理；2）开始音的节拍位置由小节第1拍变为第4拍；3）8分音符的连续由四个变为六个。

4.对照

例115 勃拉姆斯《第四交响曲》第三乐章

从例 115 中，我们可以看到对比乐段写作的第四种手法，这儿称之为“对照”。它可以说是四种手法中唯一的第二乐句的开端不直接从第一乐句中“取材”，而是出新的有对比性的材料形成一种对照。这种对比和对照，可以是很多种可能性的，包括节奏、音程、调式、调性、音区、音色、演奏法、力度、速度、情绪、个性等。一般来说，往往最明显地表现在节奏和音程这两个音乐的表现元素上。

例115 勃拉姆斯第四交响曲第三乐章的这个主题：1）在节奏上，第一乐句是由8分音符的连续和四分音符构成，第二乐句则以16分音符为主，并突出前16后8的节奏型；2）在音程上，第一乐句以二度级进为主，第二乐句以同度的同音反复和分解和弦进行为主。

以对照形态为主的对比乐段，一般说对比性更为强烈，有时音乐形象与音乐情绪也有强烈对比。但是即使这样，两个乐句间还是有许多统一的因素，节拍、调式调性、速度常常是统一的。

习题五

一、写作两乐句的平行乐段旋律十条，用大部相同、半部相同、小部相同、基本相同的方法各写作两条，自由写作两条。

二、写作两乐句的对比乐段旋律十条，用顶真、取内、变头、对照的方法各写作两条，自由写作两条。

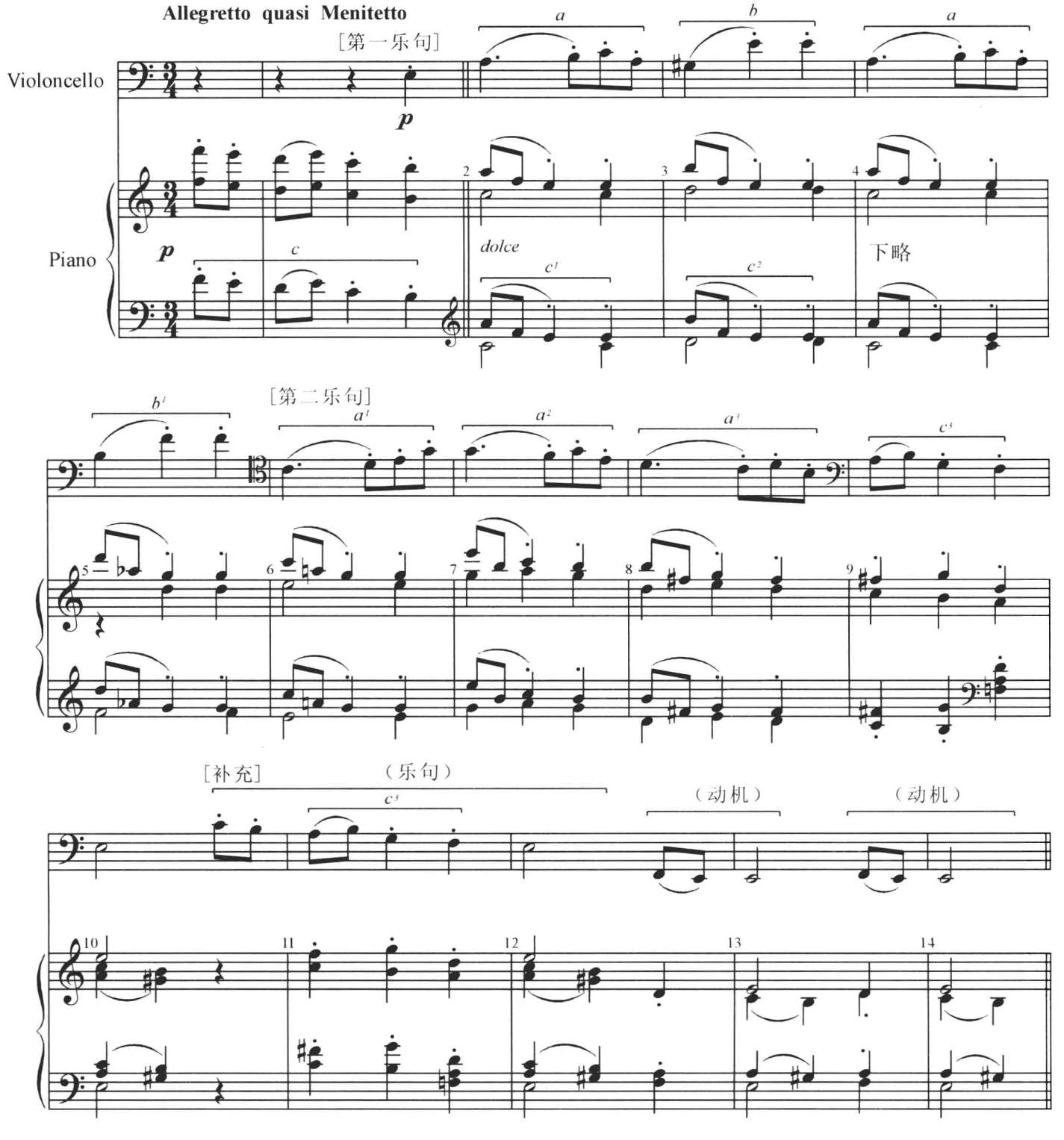
注意：1. 目前各乐句均为四小节，共八小节一条。2. 注意上章关于乐句写作的组合方式，两乐句的组合方式可以相同，也可以不同。3. 注意各乐句的波型，也要注意整个乐段的波型，高点在第二乐句上更为常见，但也不绝对。注意自然、有起伏、流畅、动听。

第六章 乐句结构的复杂化（扩缩）

乐句的比较典型的比较简单的结构，在中外音乐作品中常常是四小节的方整性结构，它的六种常见的组合形态，在前面的第四章已讲述。我们还要看到，在中外民族民间音乐和作曲家的作品中，还有不少非方整性的非典型化的结构，有许多变化的形态，有各种不同类型的扩大和缩小。在结构形态扩大后，有时候可形成较长的较复杂的乐句形态。

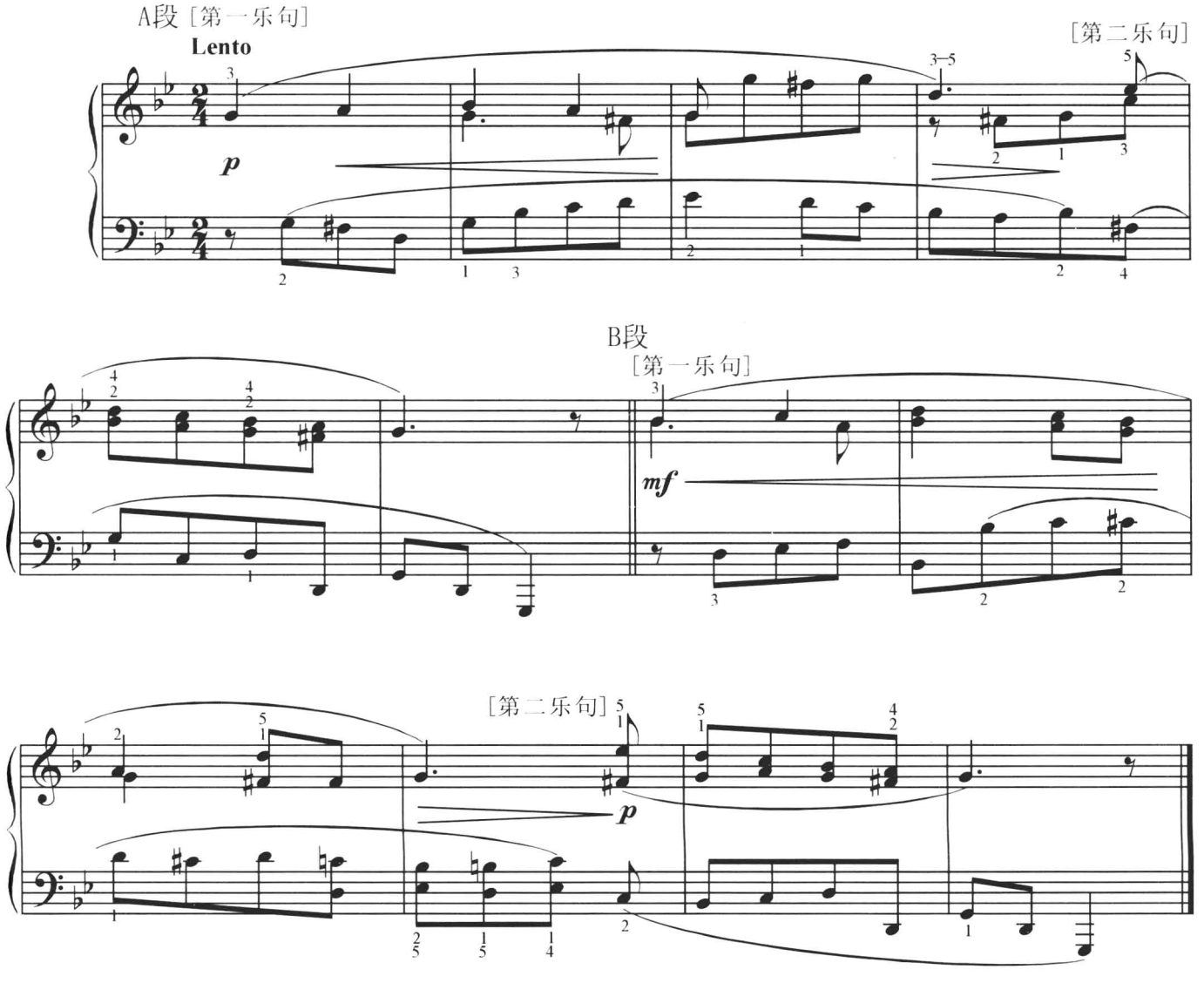
（一）补充

乐句在终止式后，包括半终止式和全终止式，有时加入补充性的部分，可短可长，它们往往是重复该终止式的走向其落音的旋律进行及和声进行的片断，这称之为“补充”。补充，是音乐乐句或乐段的外部形态的扩大。

例116 勃拉姆斯《大提琴凑鸣曲》作品38－Ⅱ

例 116 勃拉姆斯的作品是一个两乐句的平行乐段，第二乐句开始的动机是第一乐句开端a动机的自由模进。五小节的第二乐句后有四小节的补充，是第二乐句结束半终止旋律的重复（乐节），再低八度两次重复进入尾音的动机。这是典型的补充的写法。

（二）减缩

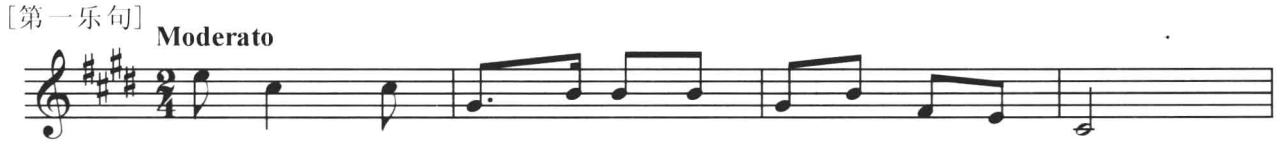
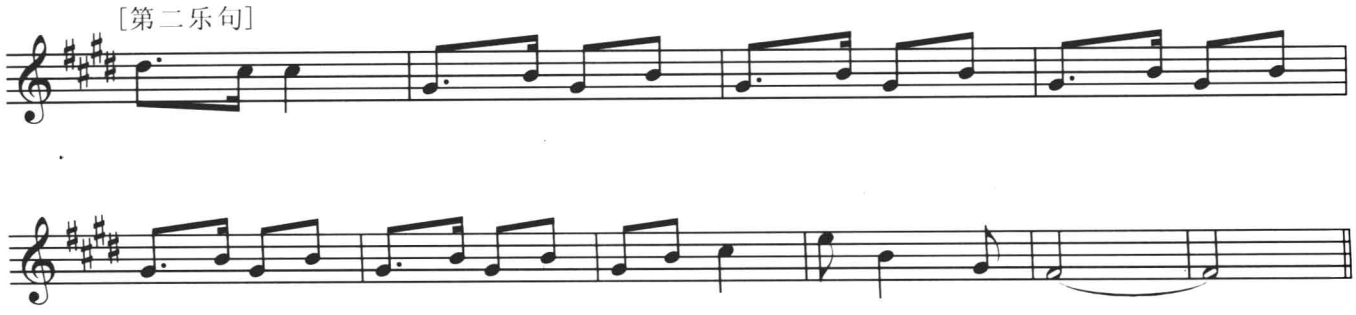
后面的乐句比前面的乐句缩短了，这称为结构的减缩。

例117　胡梅尔《俄罗斯歌曲》

例 117 胡梅尔的《俄罗斯歌曲》，是个很小的单二部曲式结构（关于单二部结构将在第九章论及）。作品的两个乐段均由4+2的两个乐句构成，其第二乐句只有第一乐句的一半长度，是对比乐段。

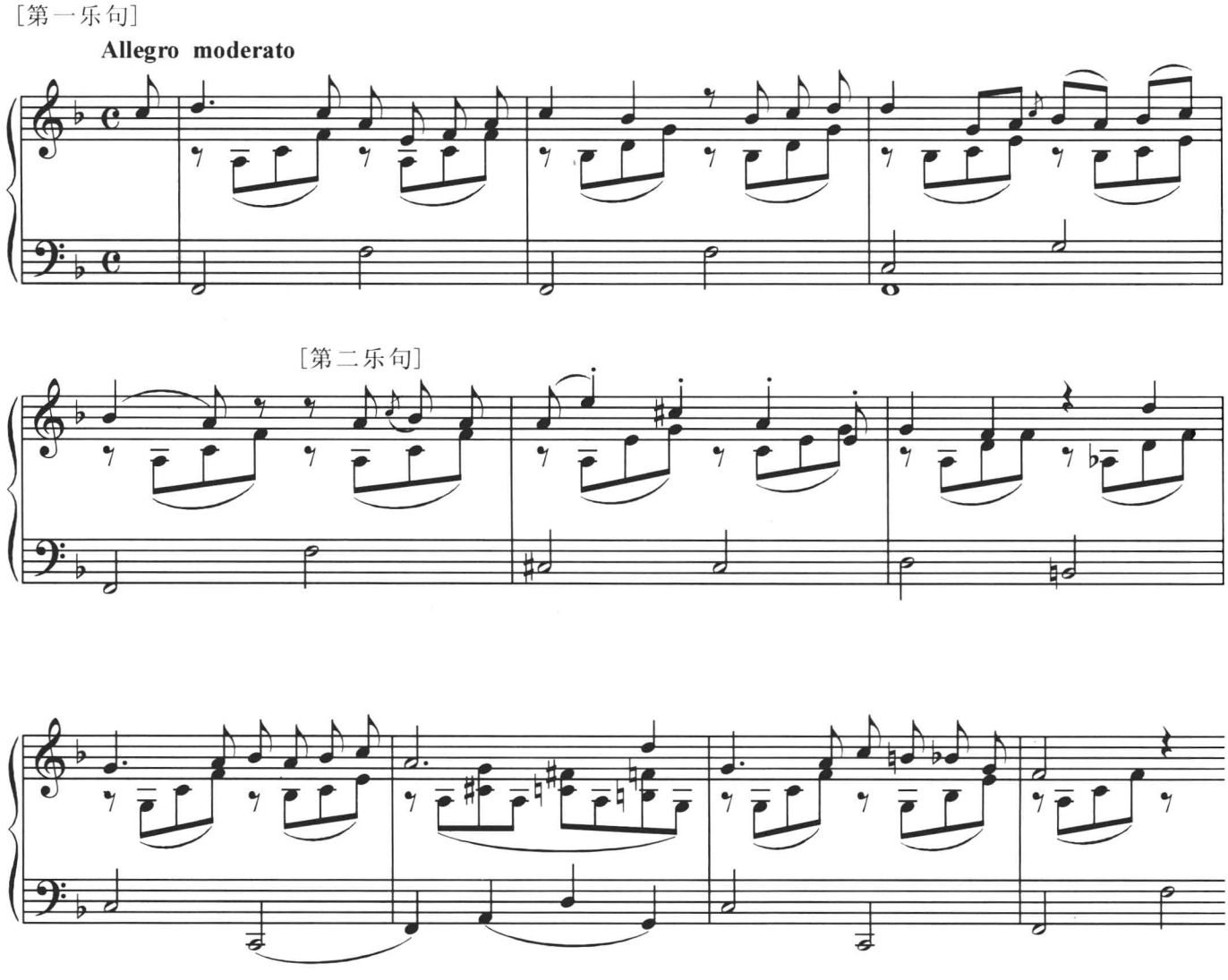
（三）扩充

扩充是乐句内部结构的扩大。常见的手法有：

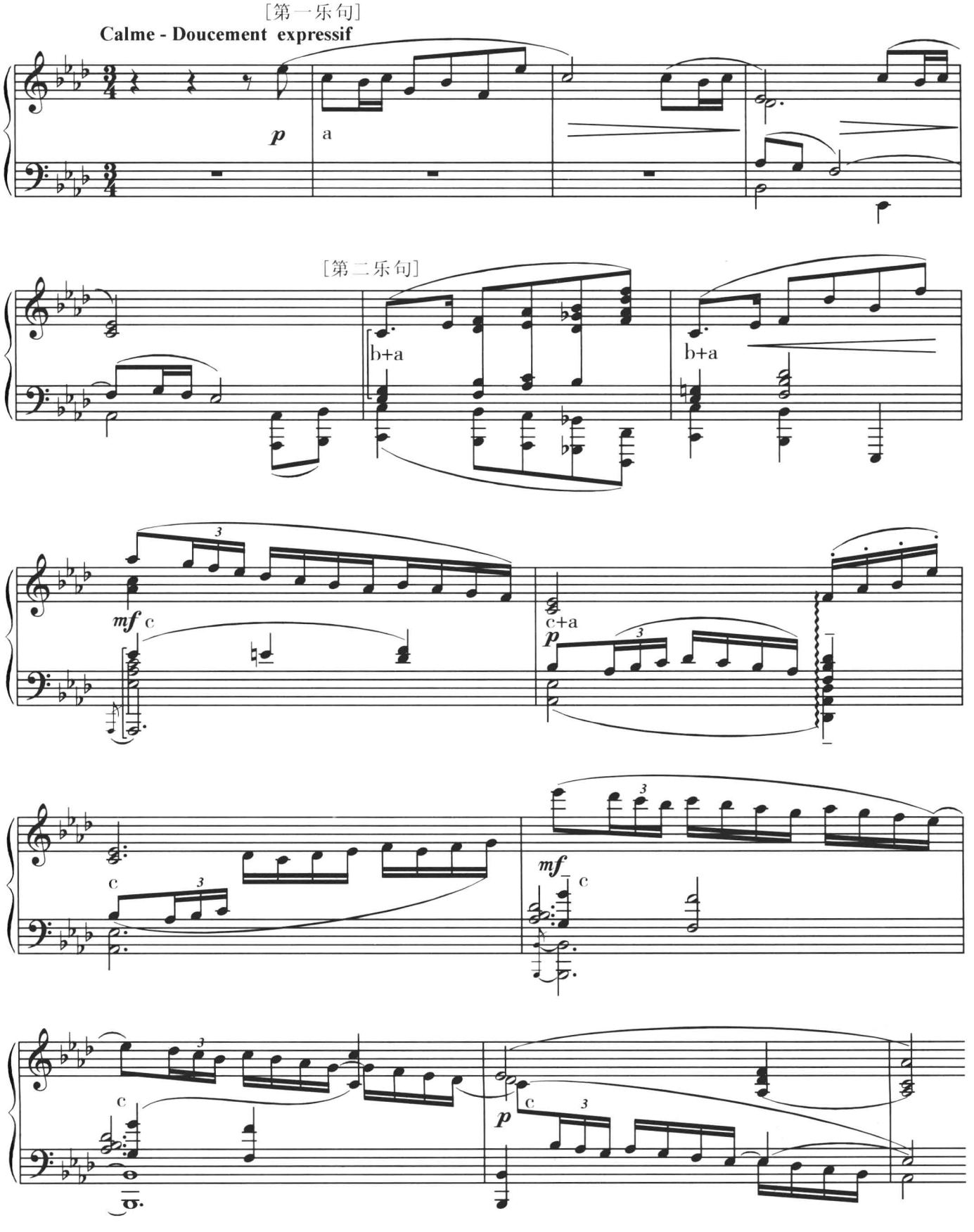
1. 乐句内部某个材料的反复或模进，有时是许多次。

例118　内蒙古汉族民歌《想金金》

例 118 的内蒙民歌《想金金》第一乐句4小节，第二乐句的第2小节的动机反复共五次，扩大了这乐句成为十小节的长度。

2. 运用阻碍终止或其他终止式的变化延长乐思再进入完全终止。

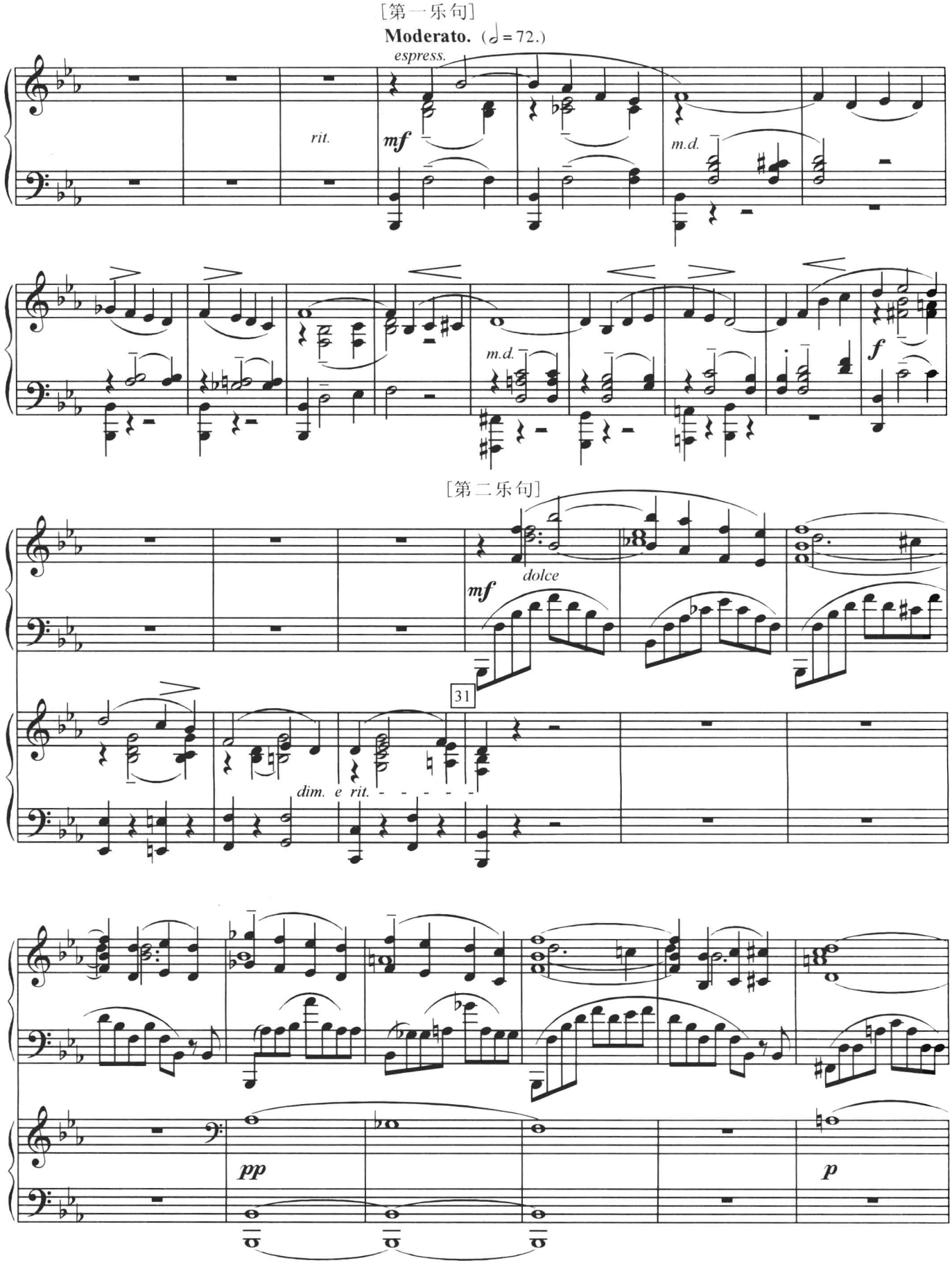
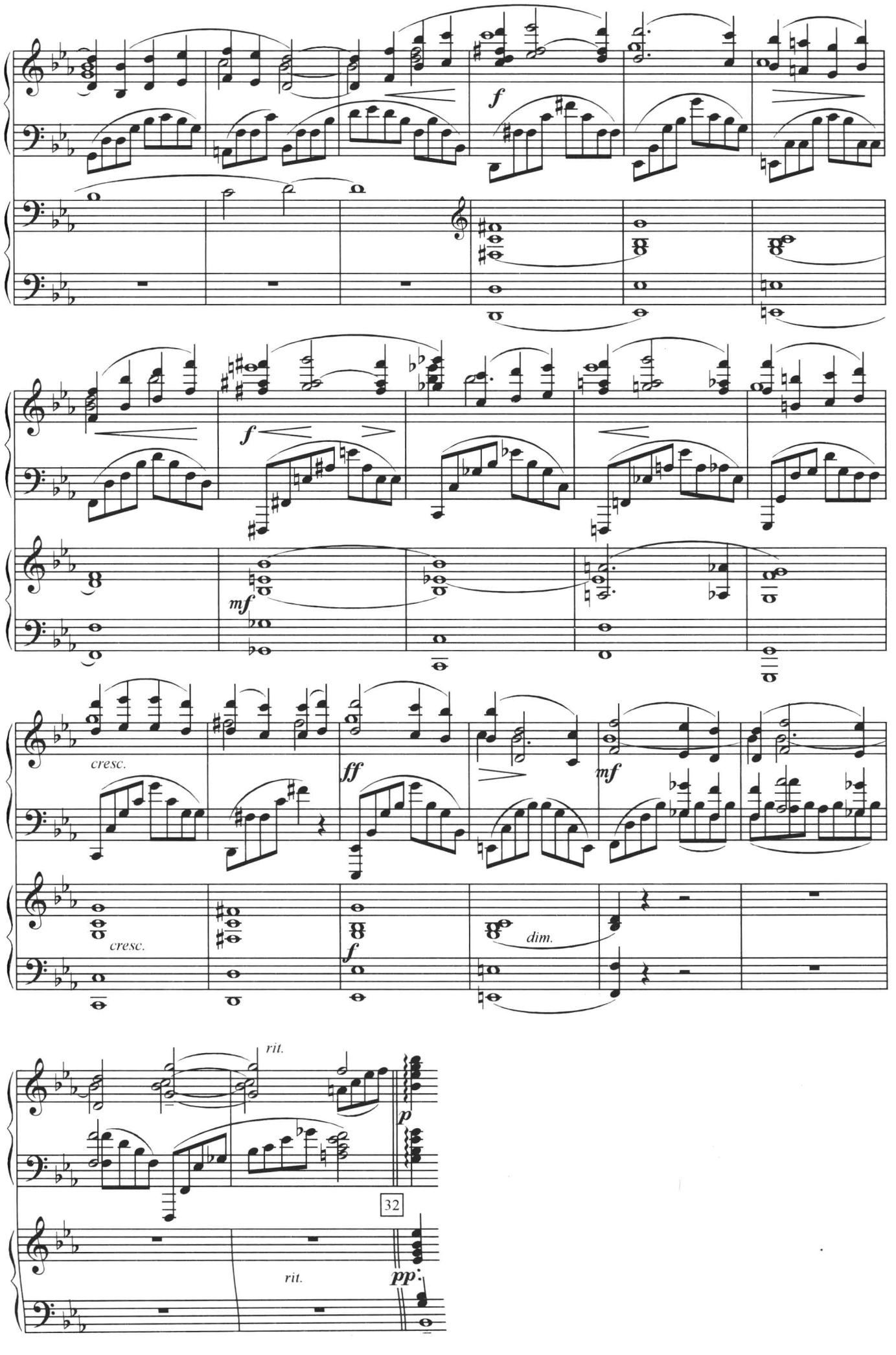
例119　格林卡《我记得那美妙的一刹那》

例119 格林卡的例子，第一乐句也是四小节，第二乐句的四小节处运用了VI级6和弦阻碍终止和连续副七和弦的手法延长其乐思成为六小节的结束句。

3. 运用乐句内部材料自由开展延伸的各种手法扩大其结构长度。

例120　德彪西 前奏曲《石南树》

例120 德彪西例子很典型，第二乐句用了自由变化反复、模进、连续下行八度重复等手法形成第二乐句的扩充，成为了4+9的对比乐段。

（四）复杂结构的大型乐句

由于乐句内部结构的复杂化，有时会有非常长大的乐句。其内部除了运用各种乐思发展手法（反复、模进、倒影等）外，还常常运用调性变化发展的方法大大扩大乐句结构，并推向高潮，形成音乐情绪大的起伏。

例121　拉赫曼尼诺夫《c小调第二钢琴协奏曲》第三乐章副部主题

f
f
mf
cresc.
ff
mf
cresc.
f
dim.
rit.
p
32
rit.
pp

例121 是拉赫曼尼诺夫第二钢琴协奏曲中的一个著名的抒情主题。主题的第一乐句十六小节，第二乐句更是长达二十八小节。旋律有起有伏，时而有模进、音程的扩大和自由的延伸，在第二乐句的后部推向激动的高潮。调性方面经历♭E大调——♭e小调——g小调——♭B大调——c小调——♭E大调等多次调性的转换和偏离。

习题六

一、写作带补充的两乐句的平行乐段和对比乐段各一条。

二、写作四小节+三小节的第二乐句减缩的平行乐段和对比乐段各一条。

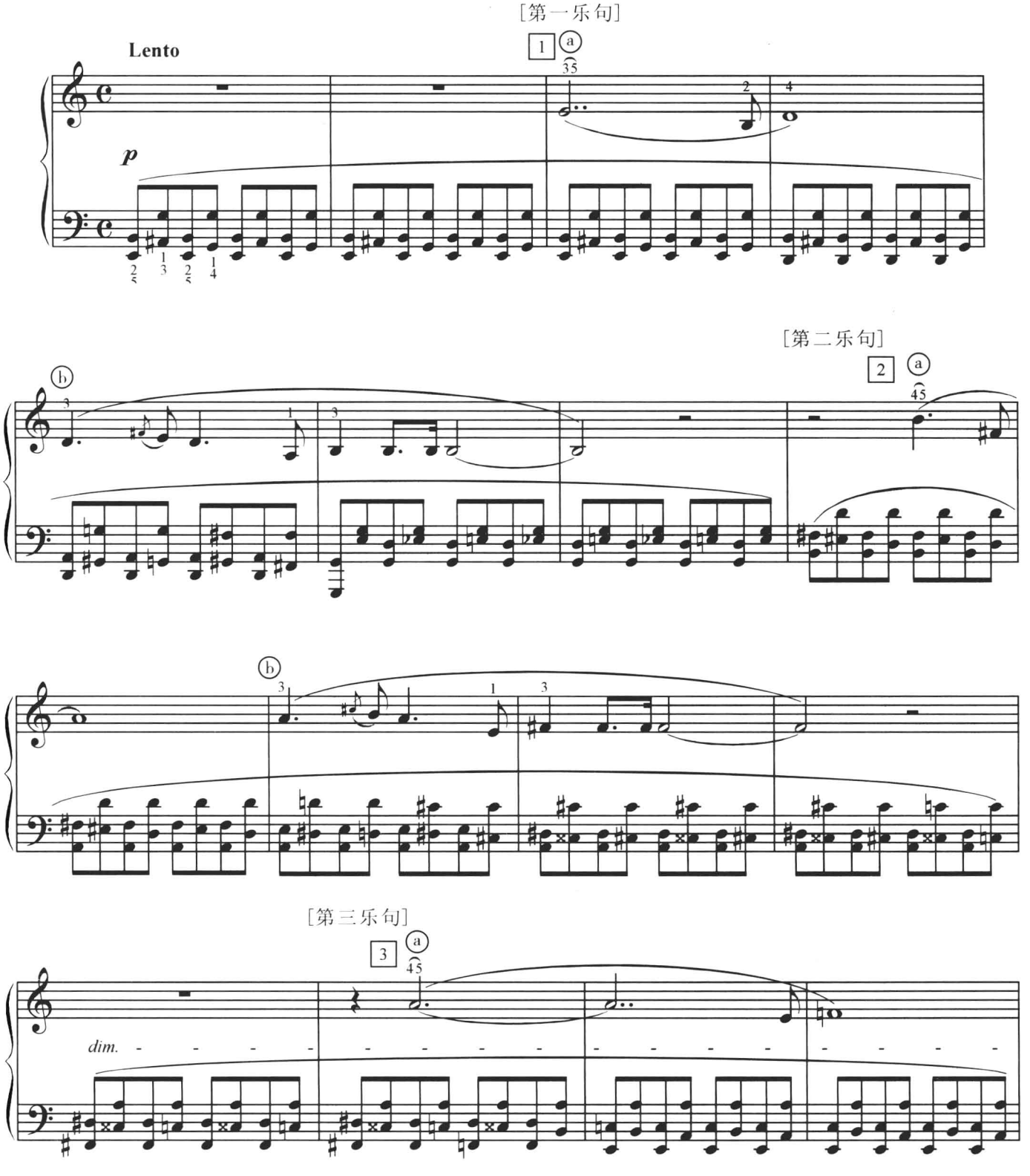
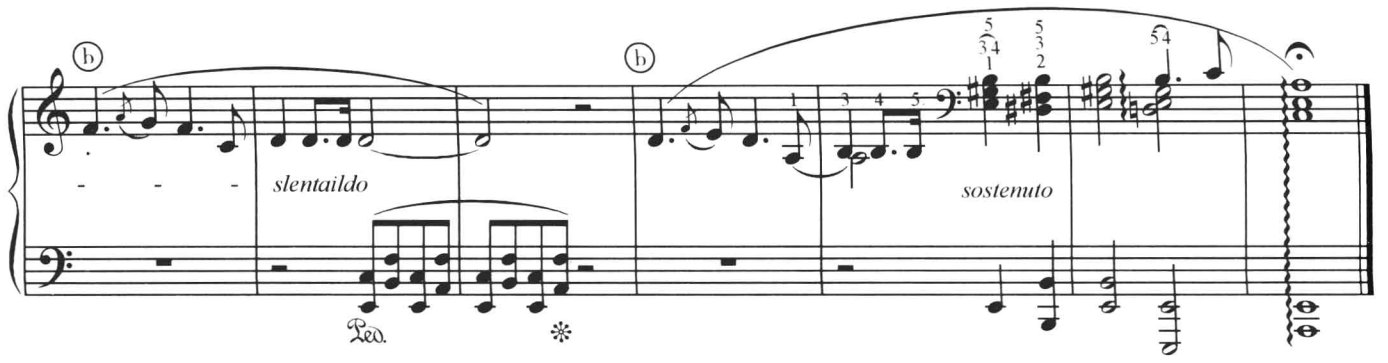
三、写作带扩充或带展开的复杂结构的两大乐句的平行乐段二条，对比乐段一条，其各个乐句长度在九小节以上，并可运用调性变换的方法。

第七章 三乐句乐段写作

三乐句乐段在音乐作品中的运用远没有两乐句乐段广泛，应当说是与两乐句结构更容易体现对称、均衡、呼应等原则有关系。当然，在中外优秀的音乐作品中，仍然有许多三乐句结构的非常富于艺术性的范例。三乐句乐段的结构类型与两乐句乐段很接近，也可以说是在两乐句乐段的结构类型的基础上更为丰富的。另外，增加了再现的类型。总的，可分为下列三大类型。

（一）平行类

即aaa的乐句呼应类型，三个乐句都是基于同样的开端，都是平行的关系。

例122 肖邦《a小调前奏曲》



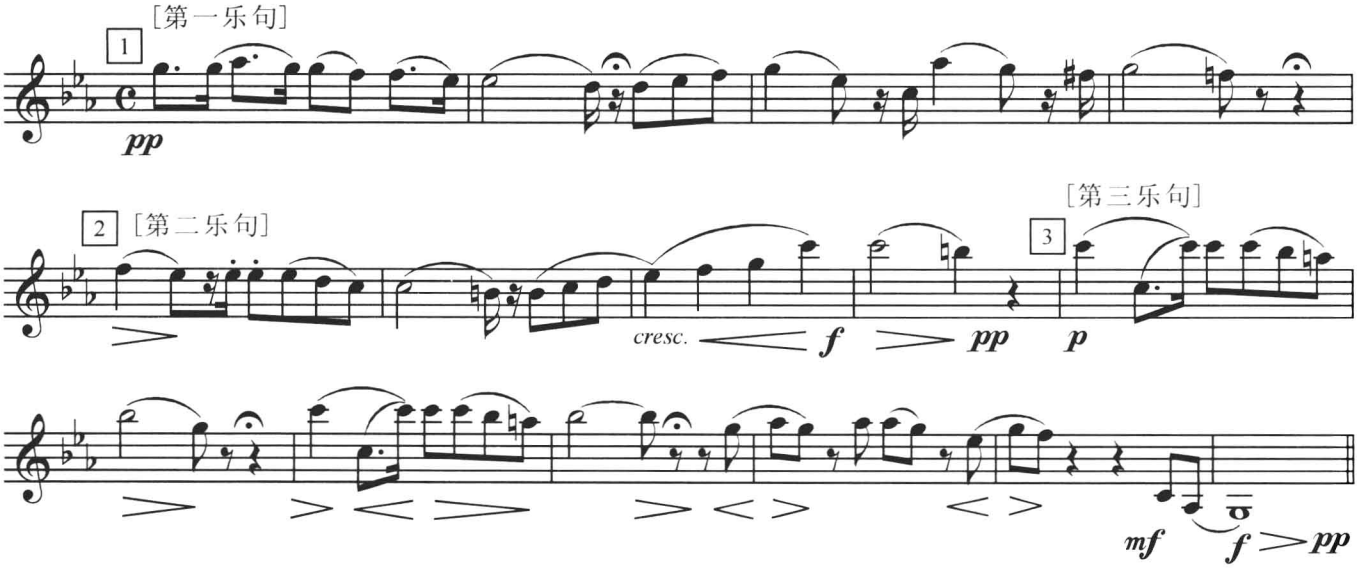
例122 的三个乐句，都是由a、b两个乐节的模进和自由模进构成，也都是平行的关系。

（二）对比类

在三个乐句之间存在明显的对比关系时，便属于对比类的类型。其中aab 和abb两种情况，综合了对比和平行的关系，而abc的情况，则各句完全处在对比的关系中。

1. aab

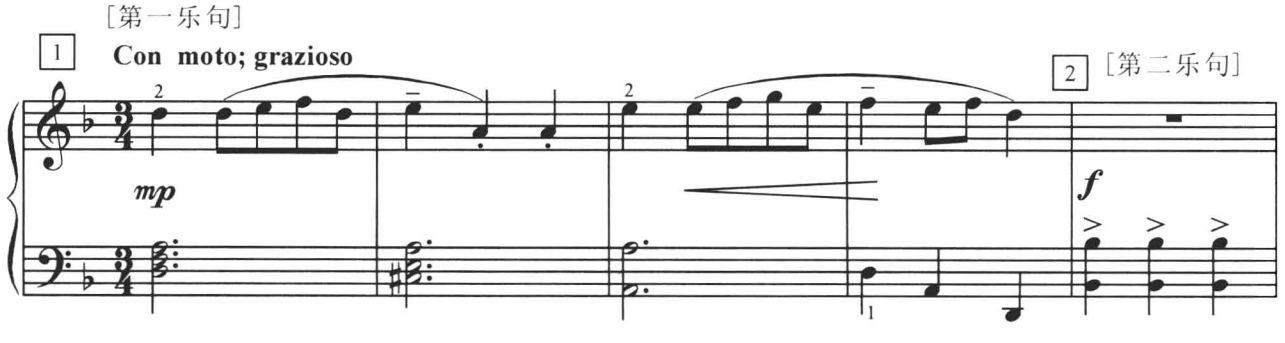
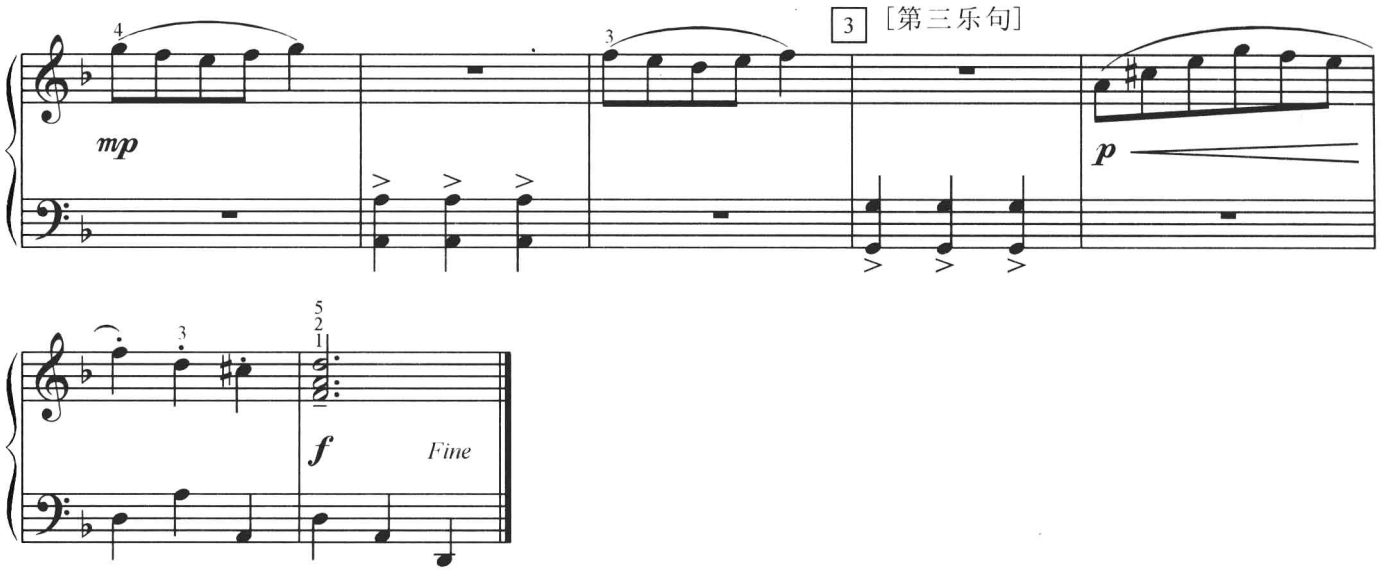
这种组合的前两句属于平行的关系，它们与第三句构成对比。

例123 柏辽兹《幻想交响曲》第一乐章引子主题 三乐句a a b 4+4+7

例123 前两乐句的开始两小节乐节是一种“自由模进”，因此有“基本相同”的平行关系，第三句出现了八度大跳的强烈的对比因素。

2. abb

这种组合的前两句构成对比，而第二句与第三句有平行的呼应关系。

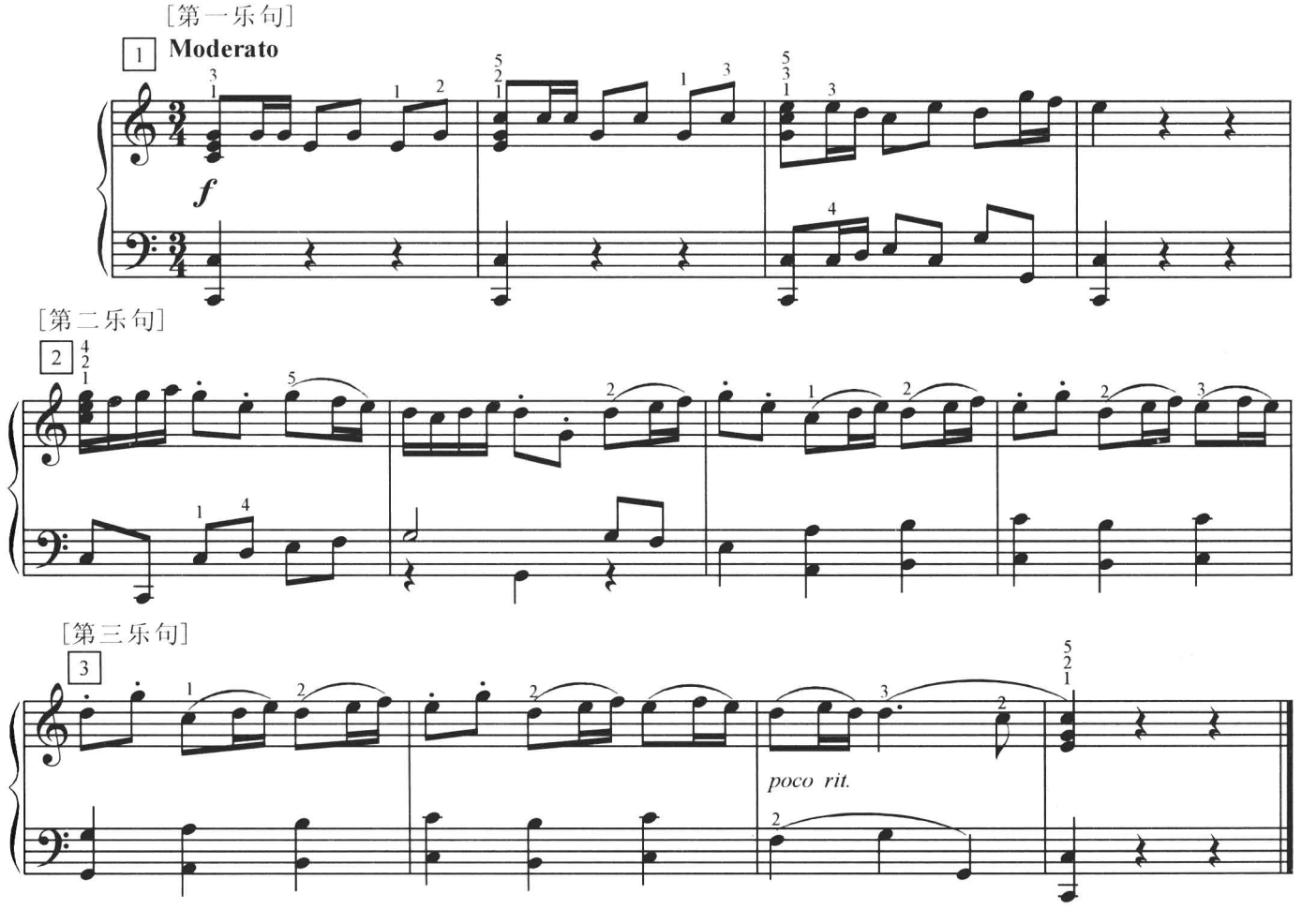
例124 莫扎特《小步舞曲》



例124 的第二乐句的第1小节的三音同音反复的动机，是形成前两乐句对比的主要因素，第三乐句也是以这个动机开始。

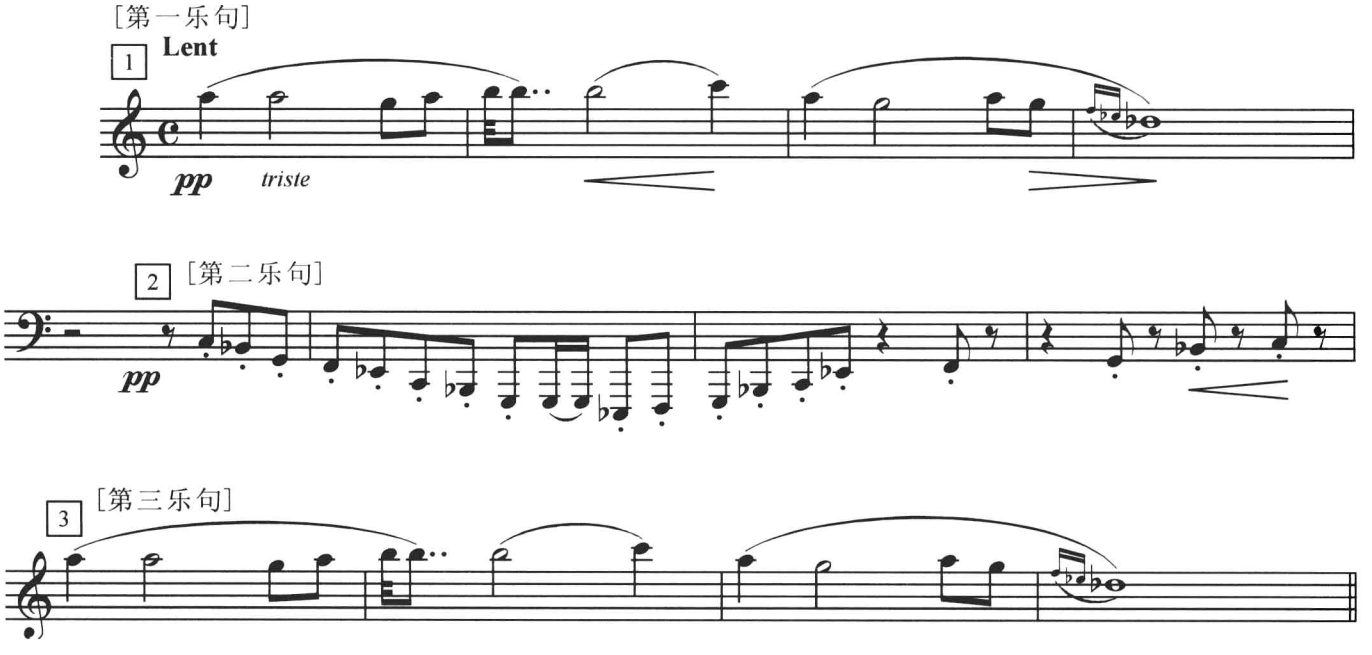
3、abc

这种组合三个乐句之间都有一定的对比关系。

例125 浦塞尔《小号曲》

例125，第一乐句的同音反复和分解和弦进行，第二乐句以级进进行为开始，第三乐句开端的四度、五度进行，三者之间形成对比。

（三）再现类

从以上分析的三乐句组合的几种类型看，都与两乐句的两种基本的类型，即平行乐段和对比乐段有联系，可能运用的写作方法也大体相同或相似。然而，三乐句及三乐句以上的组合，出现了新的可能性，即再现，即间隔的呼应和重现。

例126　德彪西《玩具盒子》三句 aba

例126 的第三乐句是完全再现即完全重现第一乐句的形态，而第二乐句在音区、五声音阶进行、断奏的演奏法、节奏等方面形成强烈对比。

习题七

一、写作各乐句均四小节的三乐句乐段，aaa、aab、abb、abc、aba五种形态各一条。

二、写作各乐句在五小节以上的三乐句乐段，三个乐句的长度可以不统一，aaa、aab、abb、abc、aba五种形态各一条。

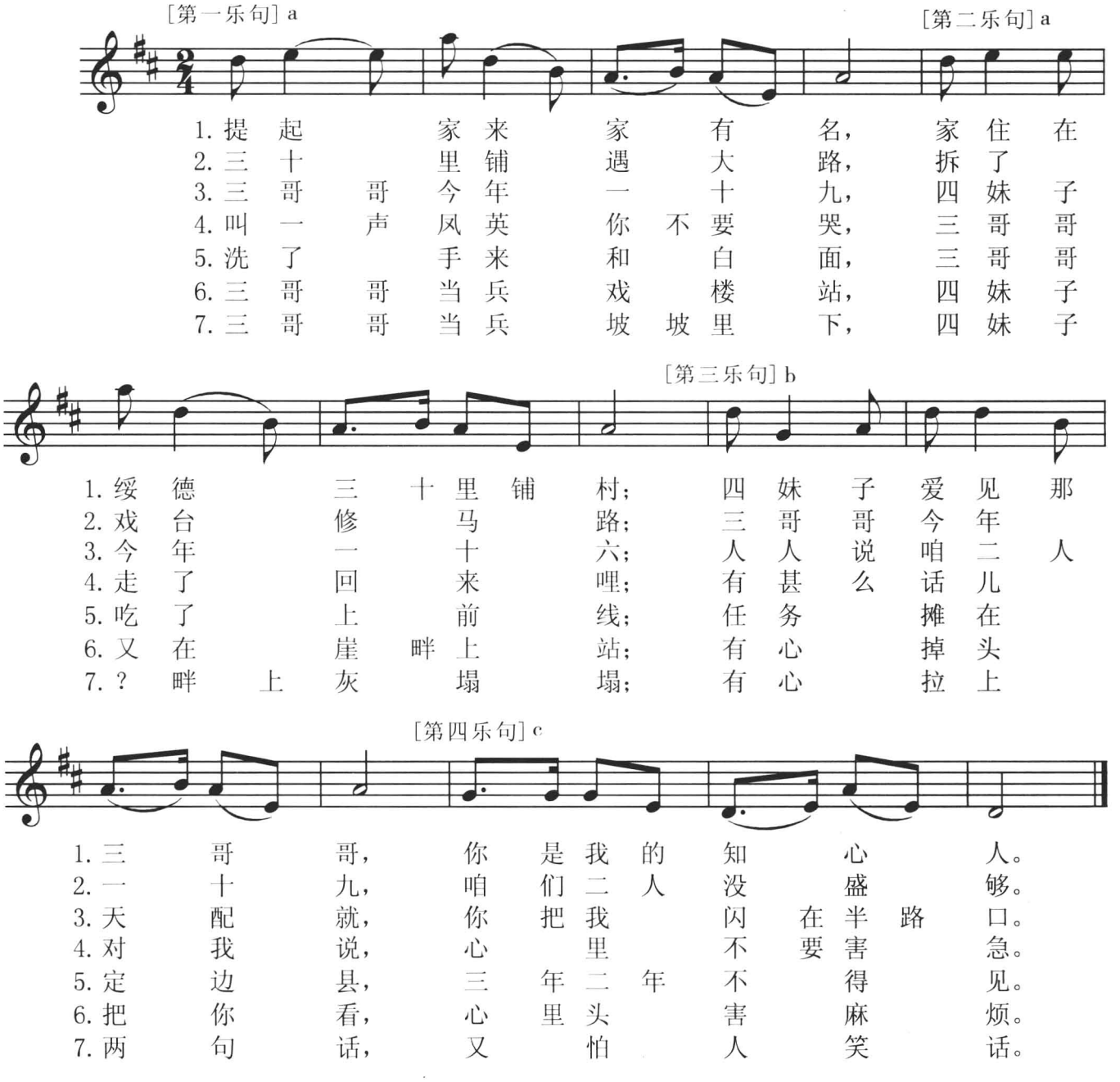
第八章 四乐句乐段和多乐句乐段写作

四乐句的乐段也是一种比较常见的结构，尤其在中国的民族民间音乐和中国音乐作品中。而在欧洲音乐中，复乐段的四个乐句组合较多见，有时也有双乐段的现象。超过四乐句的乐段，不是很常见。

（一）“起承转合”式四乐句乐段

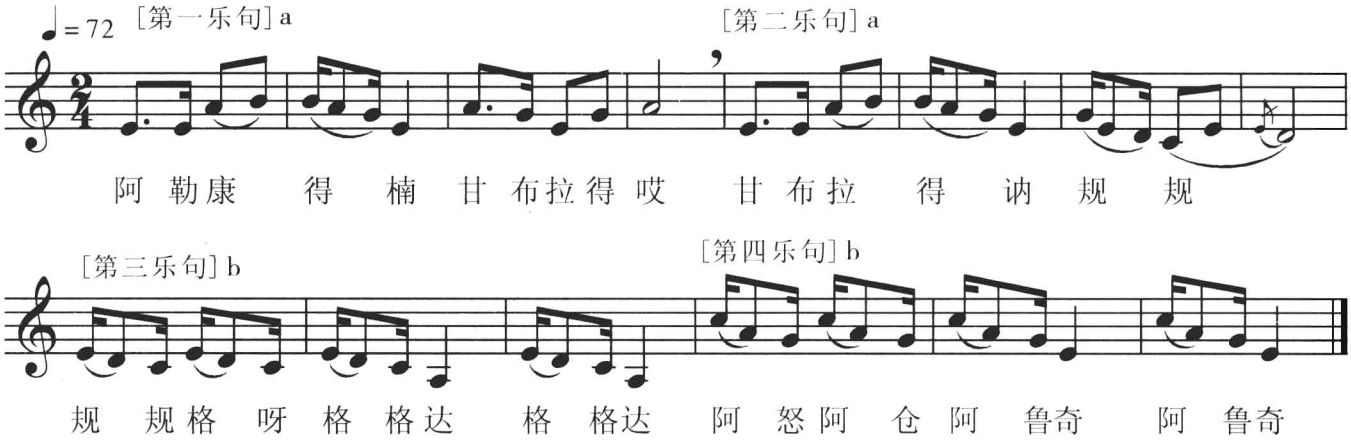
这种结构主要来源于中国民族民间音乐，以下几首中国民歌的例子可以明显地看到这种结构的起伏特点。第一乐句是开端，第二乐句是继续承接前面的乐思，有呼应，也有时有较小的发展变化，第三乐句往往是变化、发展、对比的中心点，第四乐句回归、呼应并结束这个乐段的乐思。其乐思组合的可能性很多。

1、aabc组合

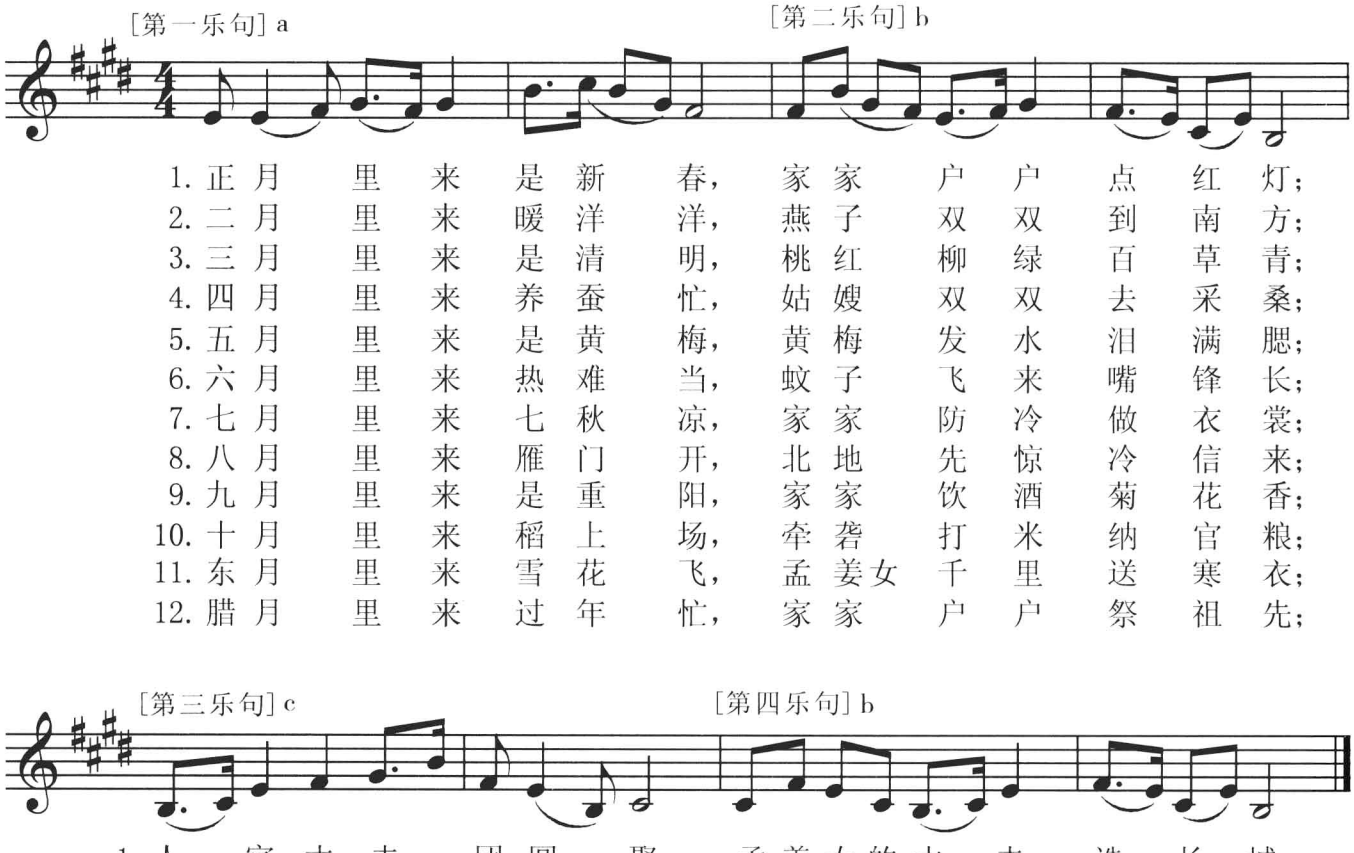
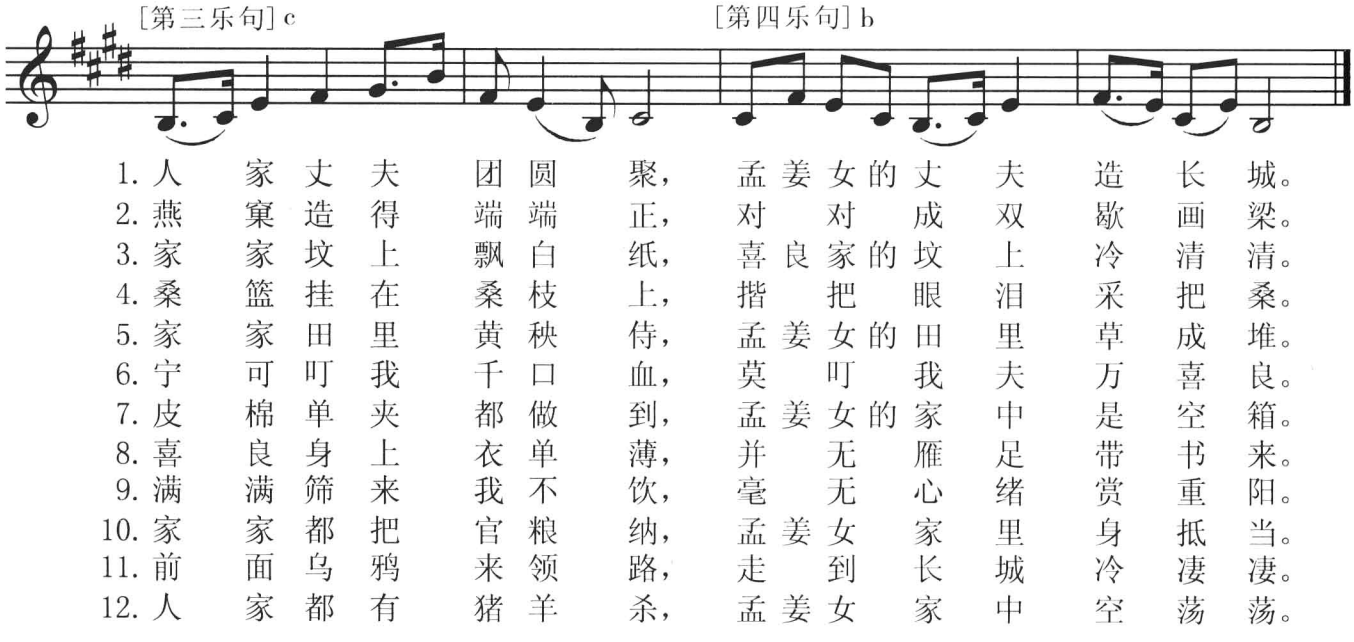
例127 陕西民歌《三十里铺》

例127《三十里铺》前两乐句完全相同，第三乐句的开端突出下行五度的跳进，后两小节与前两乐句相同，第四乐句是个简短的下行到主音结束的进行，只有三小节。

2、aabb组合

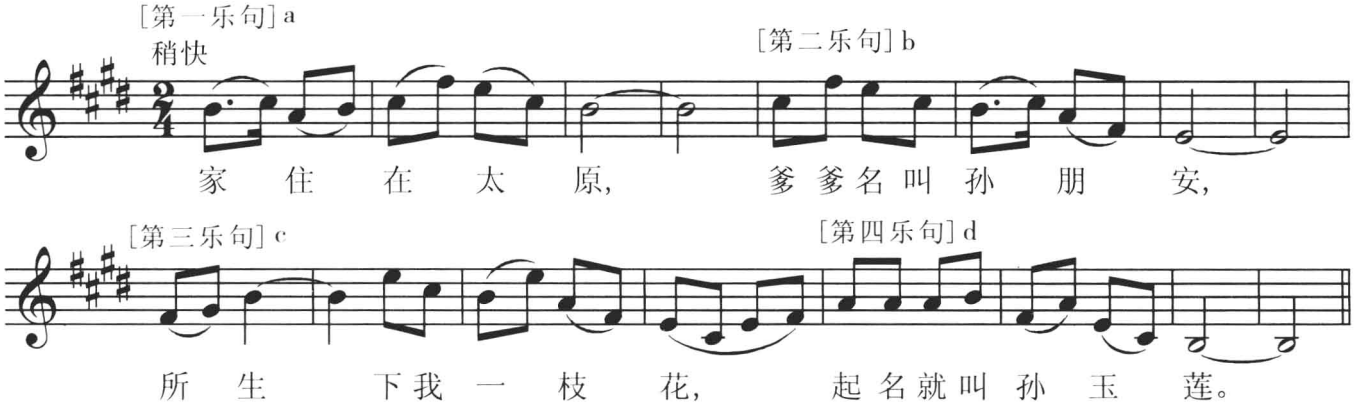
这种结构形成第一、第二乐句和第三、第四乐句之间两对乐句的对比。

例128 《规规格纳导》（找竹笋歌）贡山县迪麻洛乡蔡当社 李楠 唱

3、abcb

这种结构的特点是在第三乐句的对比后，第四乐句再现第二乐句的乐思。例129民歌《孟姜女》各乐句都是两小节，第四乐句的第1小节是第二乐句第1小节的向下四度五声音阶式模进，而第2小节则与第二乐句的第2小节完全相同。

例129 江苏民歌《孟姜女》

4、abcd组合

这种乐句之间都有一些对比因素的组合，特别要注意它们之间的内在的联系。在例130中，第二乐句的第1小节是“取内”了第一乐句第2小节的音调，第三乐句第3小节的第二拍的旋律来自第二乐句的结束的三音音调，第四乐句的结束的三音音调是第一乐句结束音调的低八度。

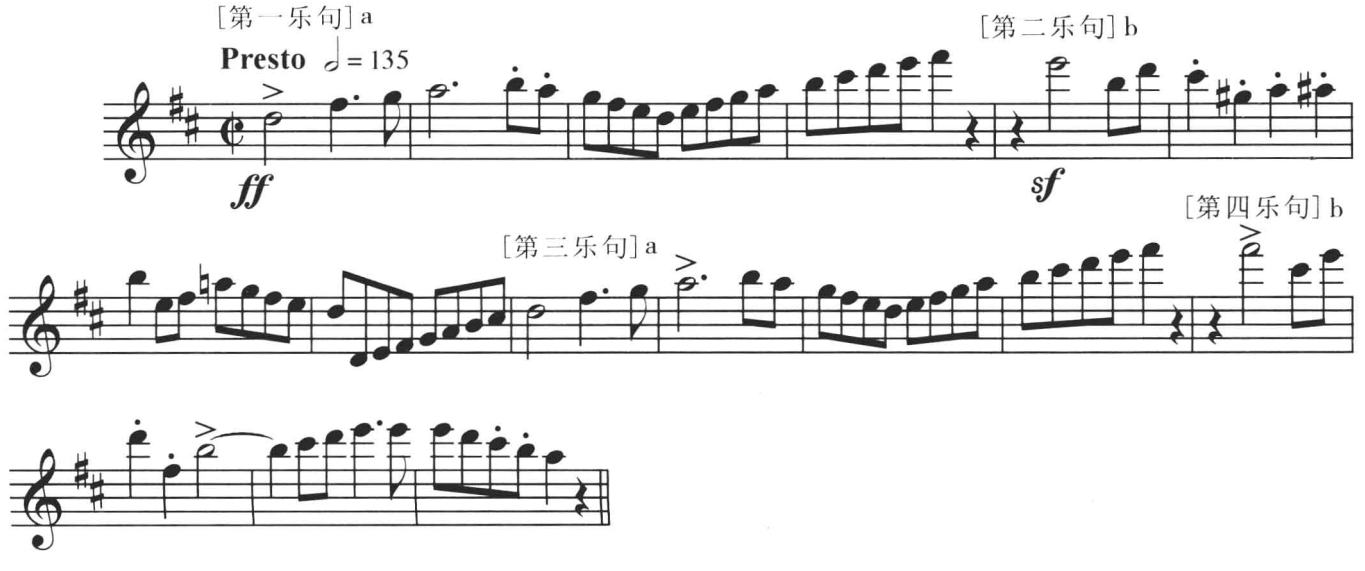
例130　山西河曲民歌《走西口》（小调）

起承转合乐段的第三句不可能用a，因此其组合方式还可能有以下六种：aaba、abba、abbb、abbc、abca、abcc。与前举四种相加，起承转合乐段的组合有十种可能性。

（二）复乐段

在中外音乐作品中，尤其是在欧洲古典音乐中，复乐段的运用比较普遍。最常见的可以分为四个乐句的复乐段，也有多乐句如五、六乐句甚至七乐句的复乐段。我们要重点掌握以下两种常见的复乐段结构。它们都是由两个两乐句对比乐段组成，一般来说第二乐句用半终止，第四乐句用全终止结束乐段。

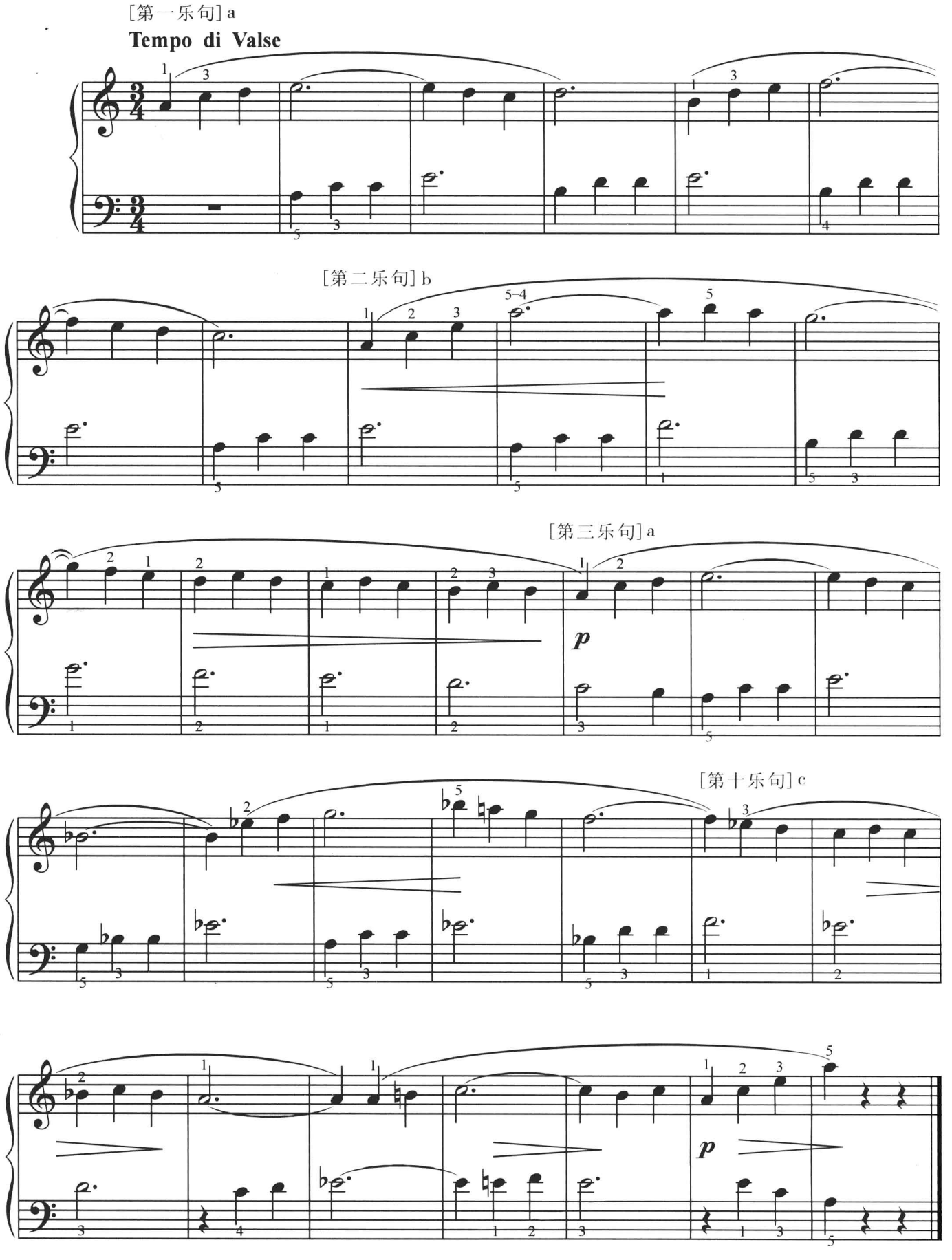
1、abab组合

例131　格林卡 歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》序曲主部主题



例131 格林卡作品中，只是第四乐句是上二度模进其第二乐句，而且是自由的模进，有不少变化，第一和第三乐句完全相同。

2、abac组合

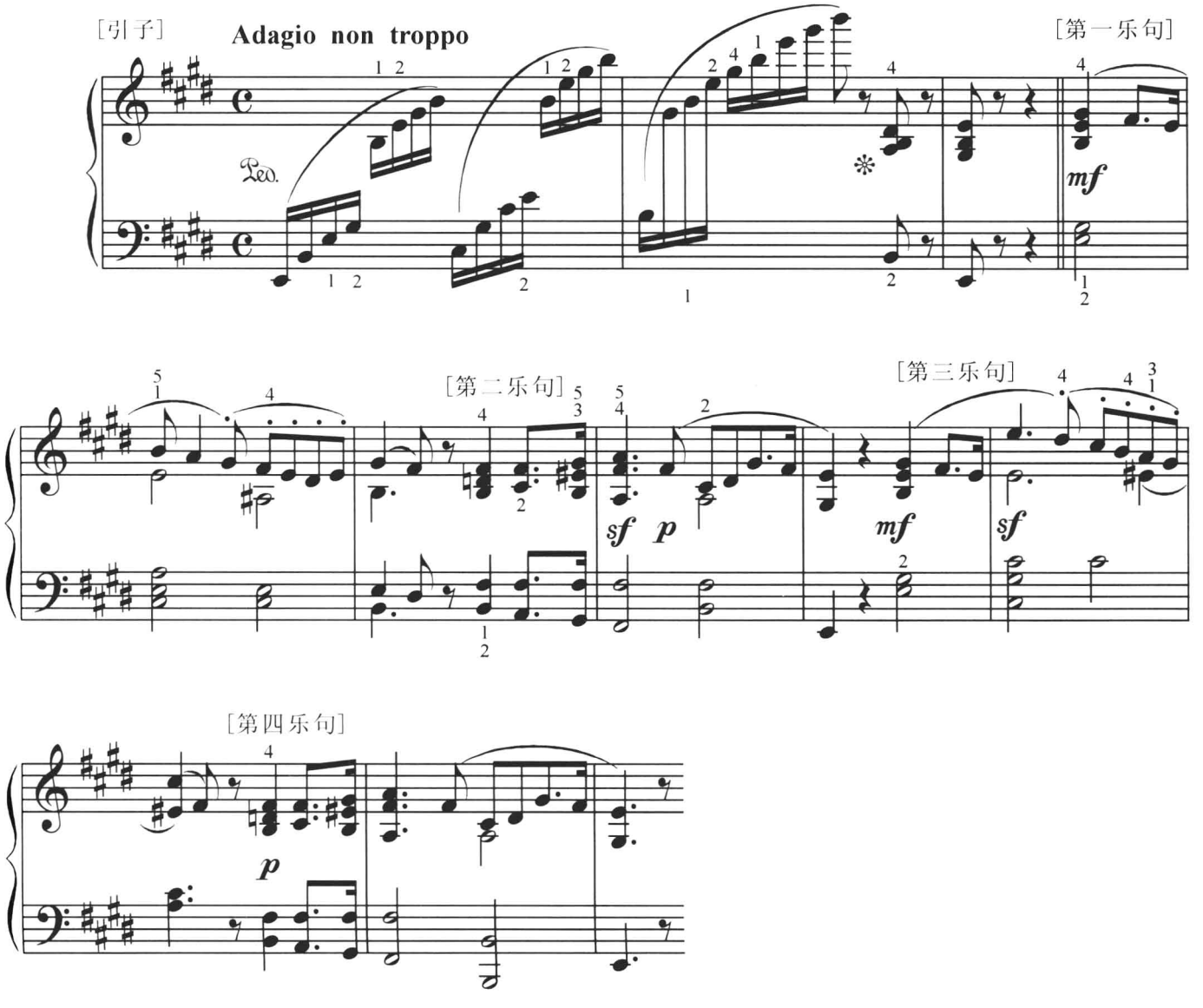
例132 肯斯塔科维奇《圆舞曲》

例132 各个乐句均为八小节或九小节（第三句为九小节），它的明显特点是在第三乐句的中间由主调a自然小调转入♭B大调，第四句的结尾处才转回a自然小调。

（三）双乐段

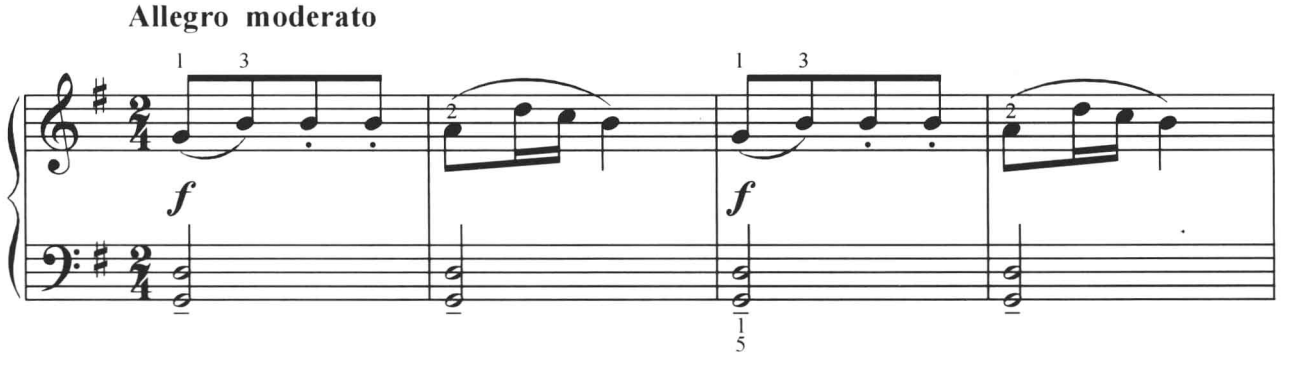
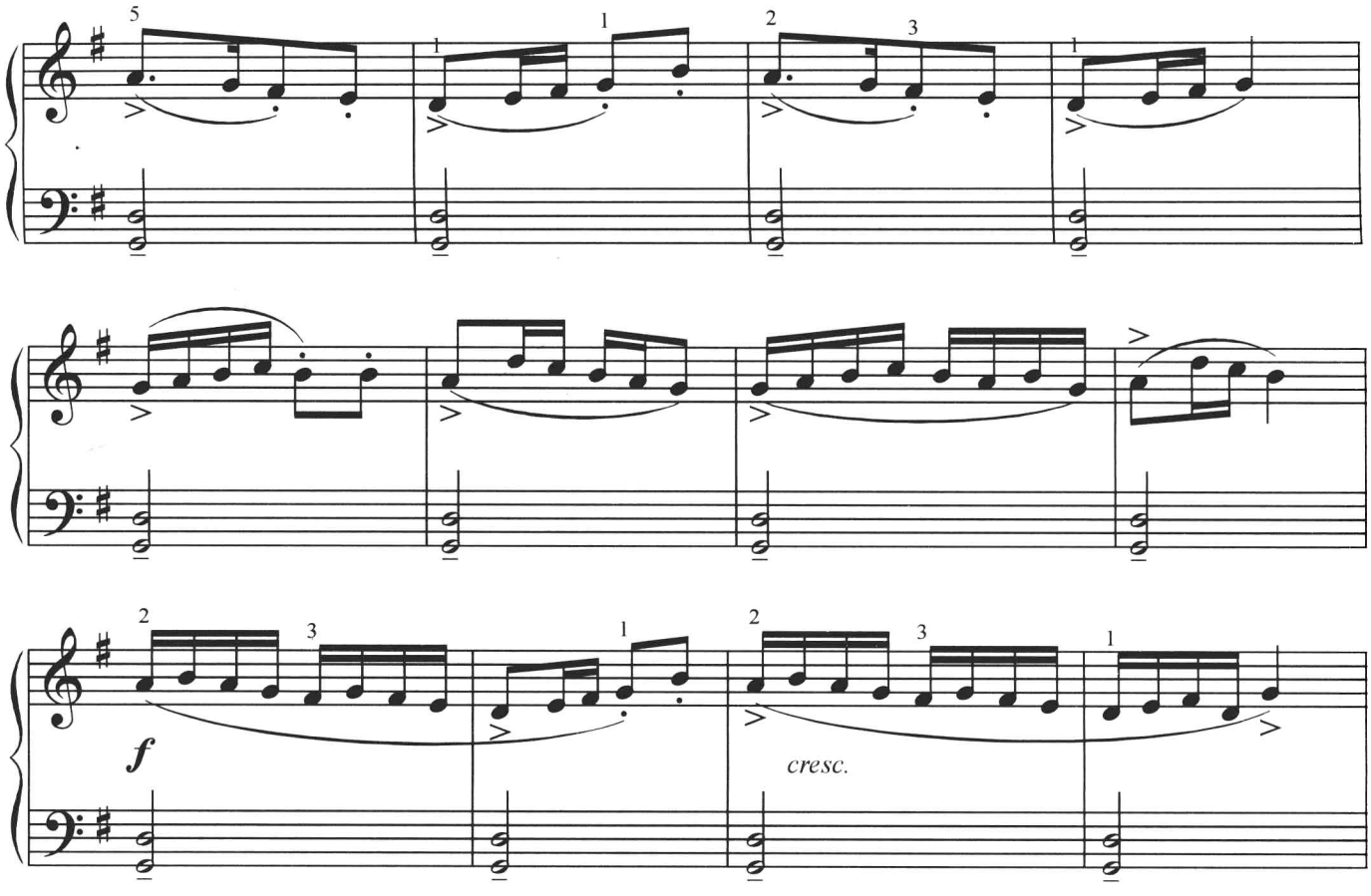
双乐段大多数也是由两个两乐句的乐段构成。它与复乐段很像，但有一些区别，主要有两点。

1. 双乐段的第二乐句与第四乐句均用主调的完全终止来结束。

2. 双乐段的第三、第四乐句必须与第一、第二乐句有些变化。

例133　门德尔松《无词歌》OP.30.NO3.

例133 门德尔松的作品在三小节的引子后，各乐句均两小节，第二和第四乐句均是E大调的完全终止。第三乐句的中间部分提高了四度，形成一个小小的高潮，再持续下行音阶式进行，第四乐句结束在主音和主和弦上。

例134　戈德克《霍帕克舞曲》

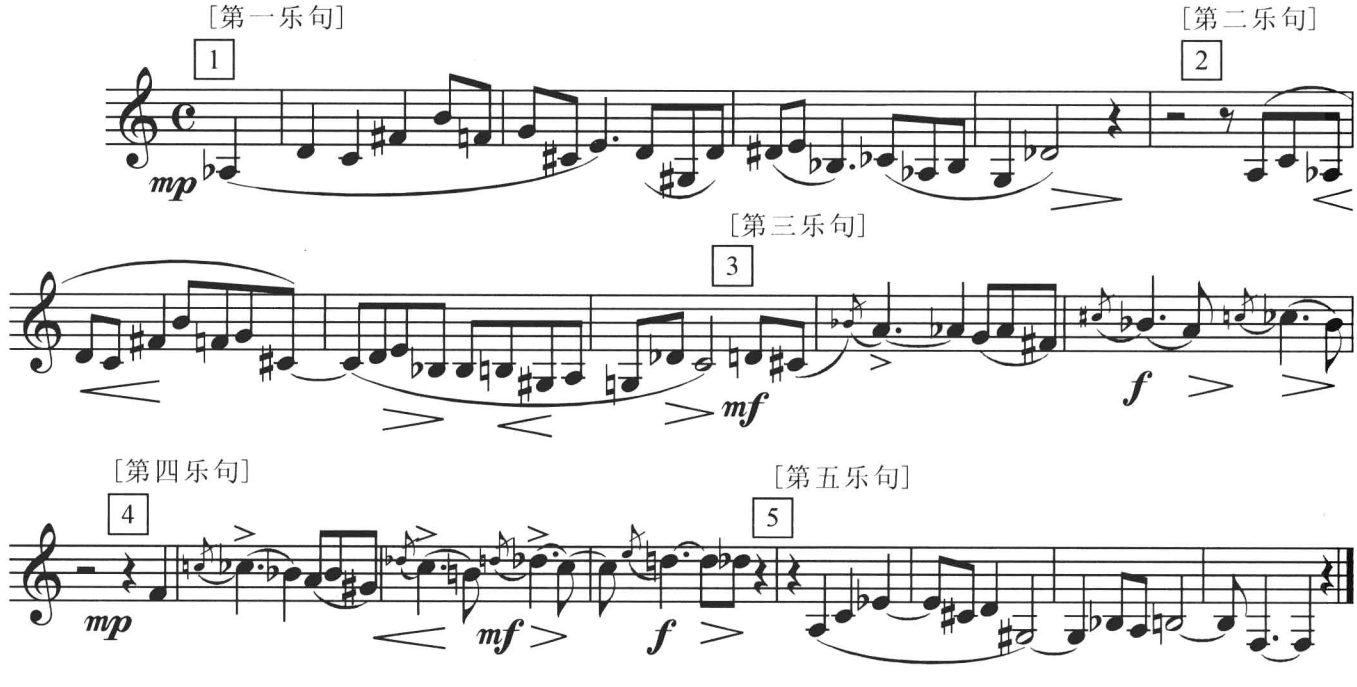


例134　在和声上全部建立在主和弦根音和五音的持续音上，第一、第三句结束在三音，第二、第四句结束在主音。后两句是前两句的装饰变奏。

（四）多句乐段

在音乐作品中四乐句以上的结构不多见，因为在四个乐句以上，更多的是形式两段（两部）、三段（三部）甚至多段（多部）的各种类型的其他结构。

例135　王西麟《第三交响曲》第一乐章第一主题



例135是中国著名作曲家王西麟的第三交响曲第一乐章的第一主题，这是一个复杂的由五个乐句构成的乐段。

习题八

一、写作起承转合的四乐句乐段四条（aabb，aabc，abcb，abcd各一条），各乐句的小节数不限。

二、写作复乐段的四乐句乐段四条，abab、abac两种组合各两条，各乐句的小节数不限。

三、写作双乐段四乐句乐段两条，各乐句的小节数不限。

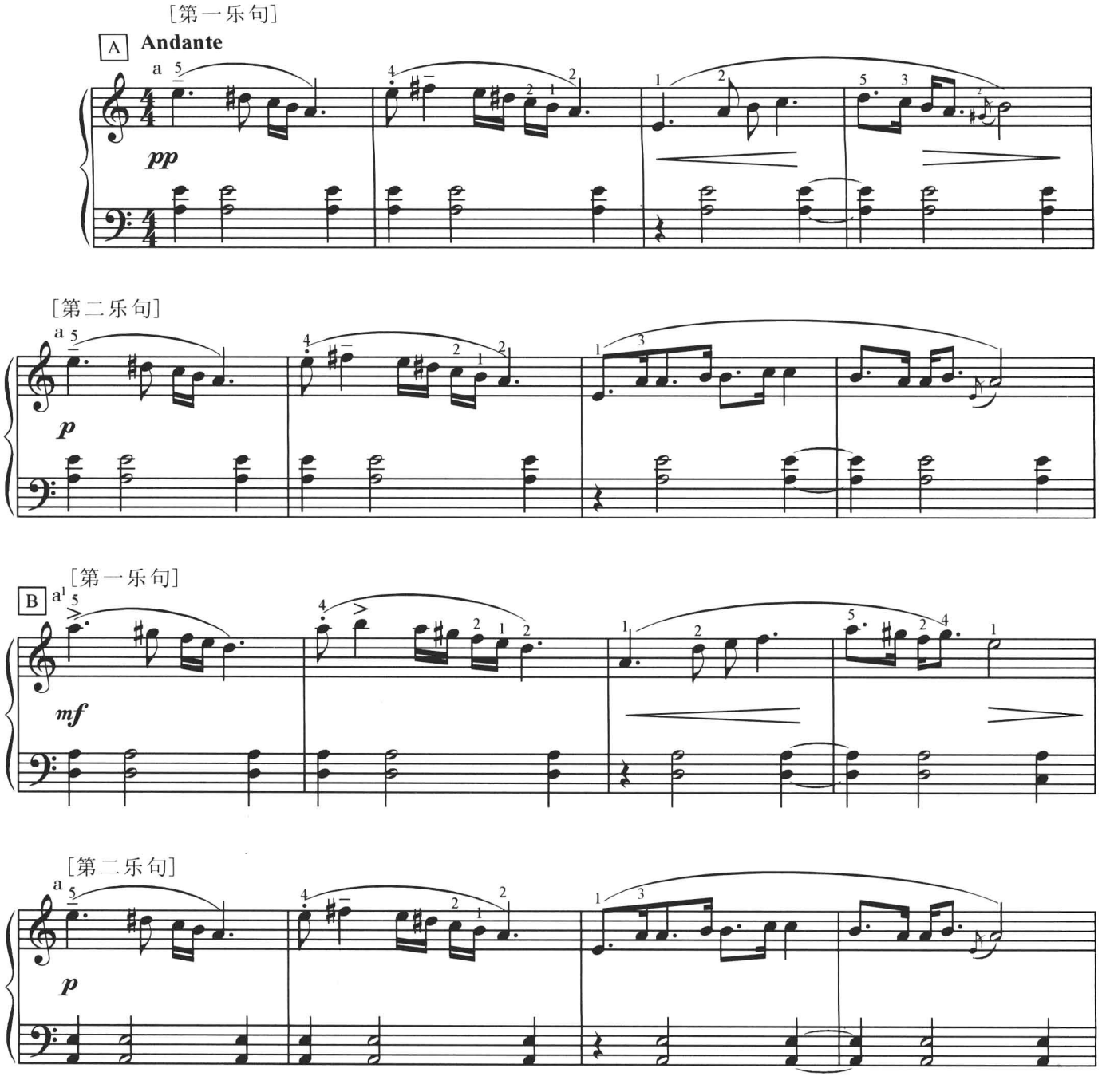
四、写作五乐句乐段两条，组合方式自选，各乐句的小节数不限。

第九章 单二部结构旋律写作

单二部曲式结构，一般由两个部分构成，相当于两个乐段。结构内部有各种呼应的关系，也可以有转调等调性调式的变化。在许多结构上有再现的部分，也有没有再现的呼应。单二部的组合方式非常多样，但大多数结构往往比较小。许多单二部结构只是作为大中型曲式的一个组成部分。单二部的两个部分可用大写标记为A和B。

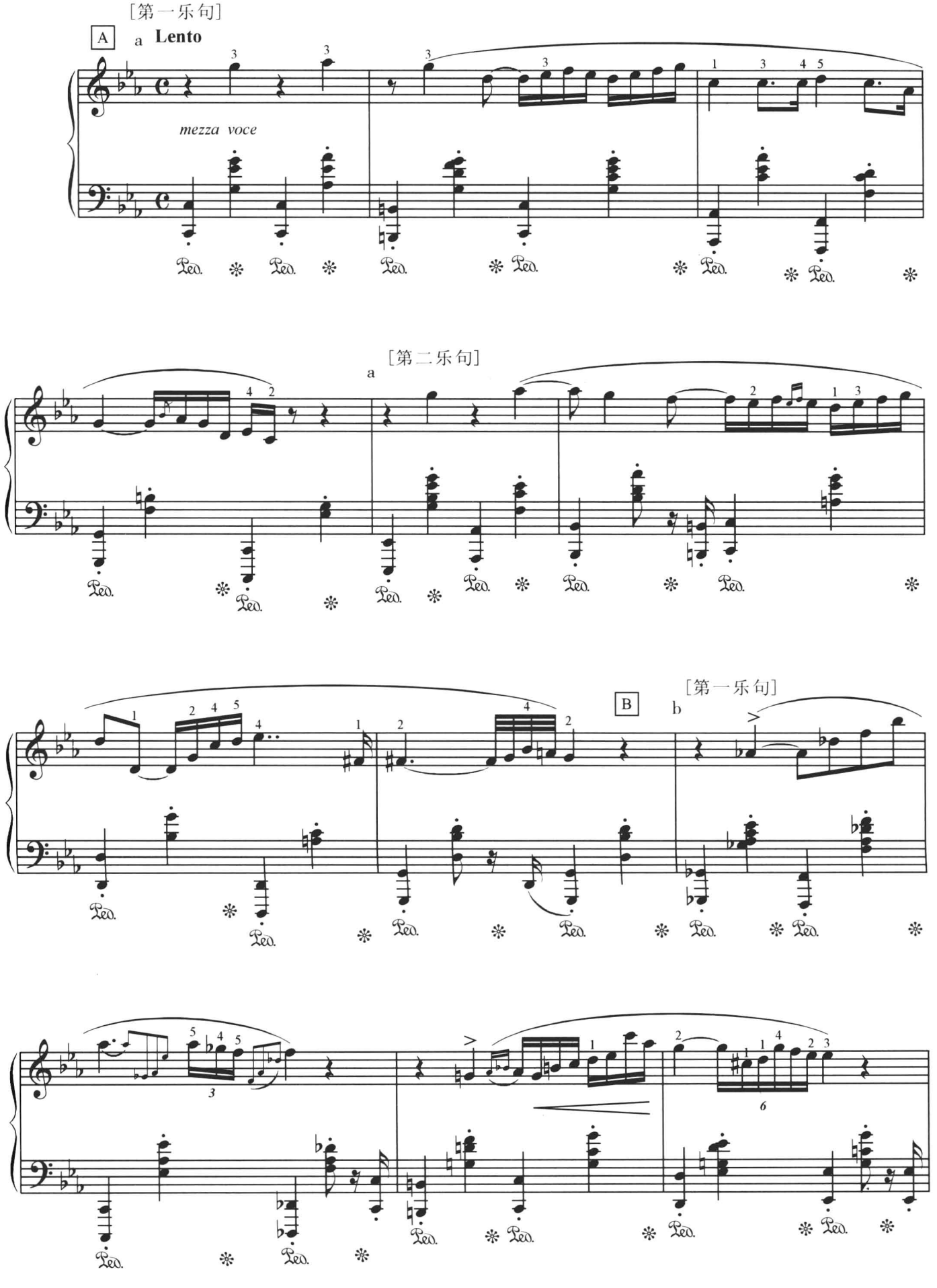
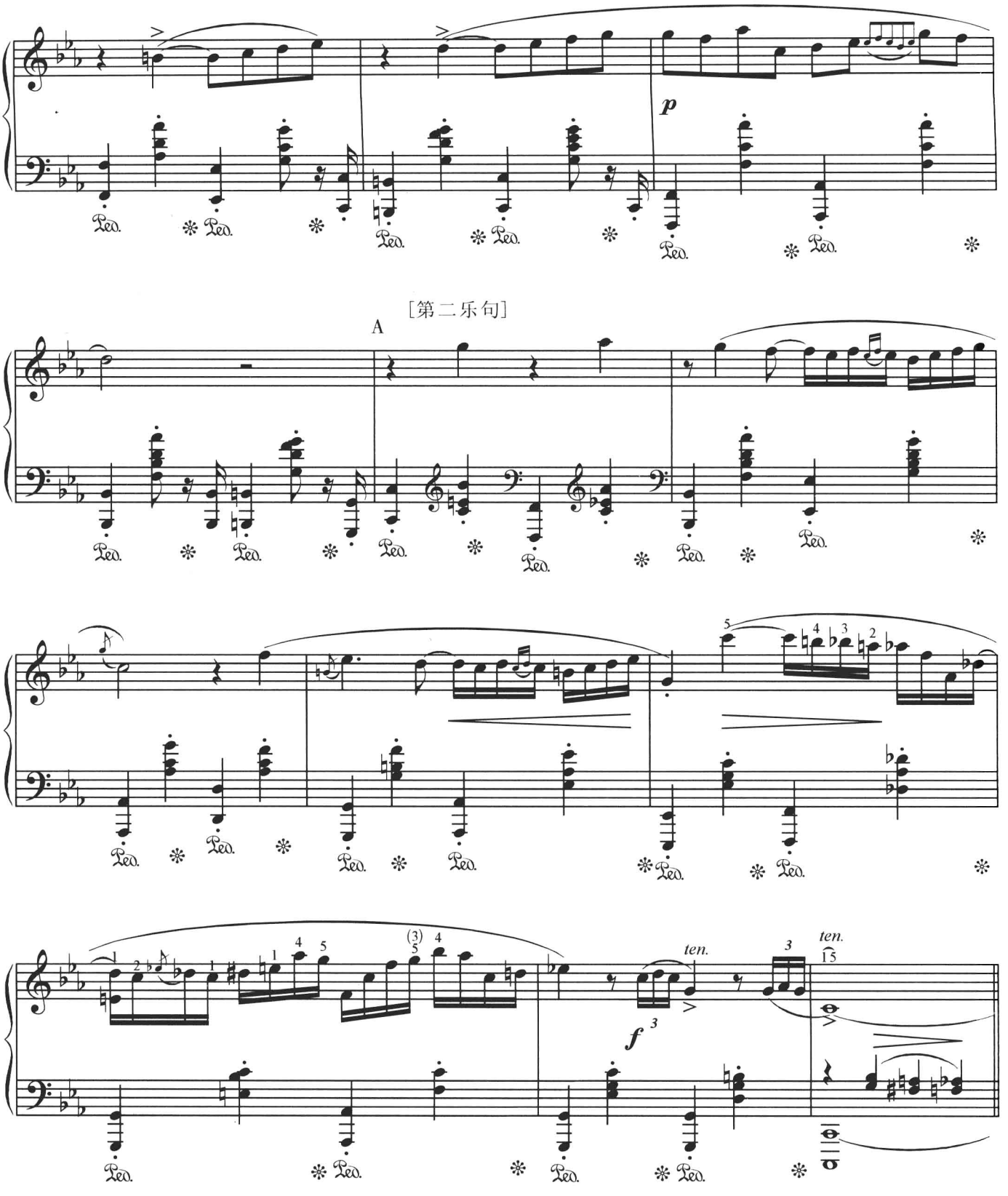
（一）有再现的单二部结构

1. a a，a^1 a

例136 波尔蒂尼《围绕营火》

例136第一乐段的两个乐句是平行乐段，和声也是主和弦根音和五音的持续音，两乐句的关系是“半部相同”，第一乐句落在上主音，第二乐句落在主音。第二乐段的第一乐句，通常是单二部曲式的对比、发展的中心。在这个作品中它基本上是第一乐句材料的上四度模进，结束处稍有变化后落在属音上，第二乐句完全再现了第一乐段的第二个乐句。

2. aa，ba

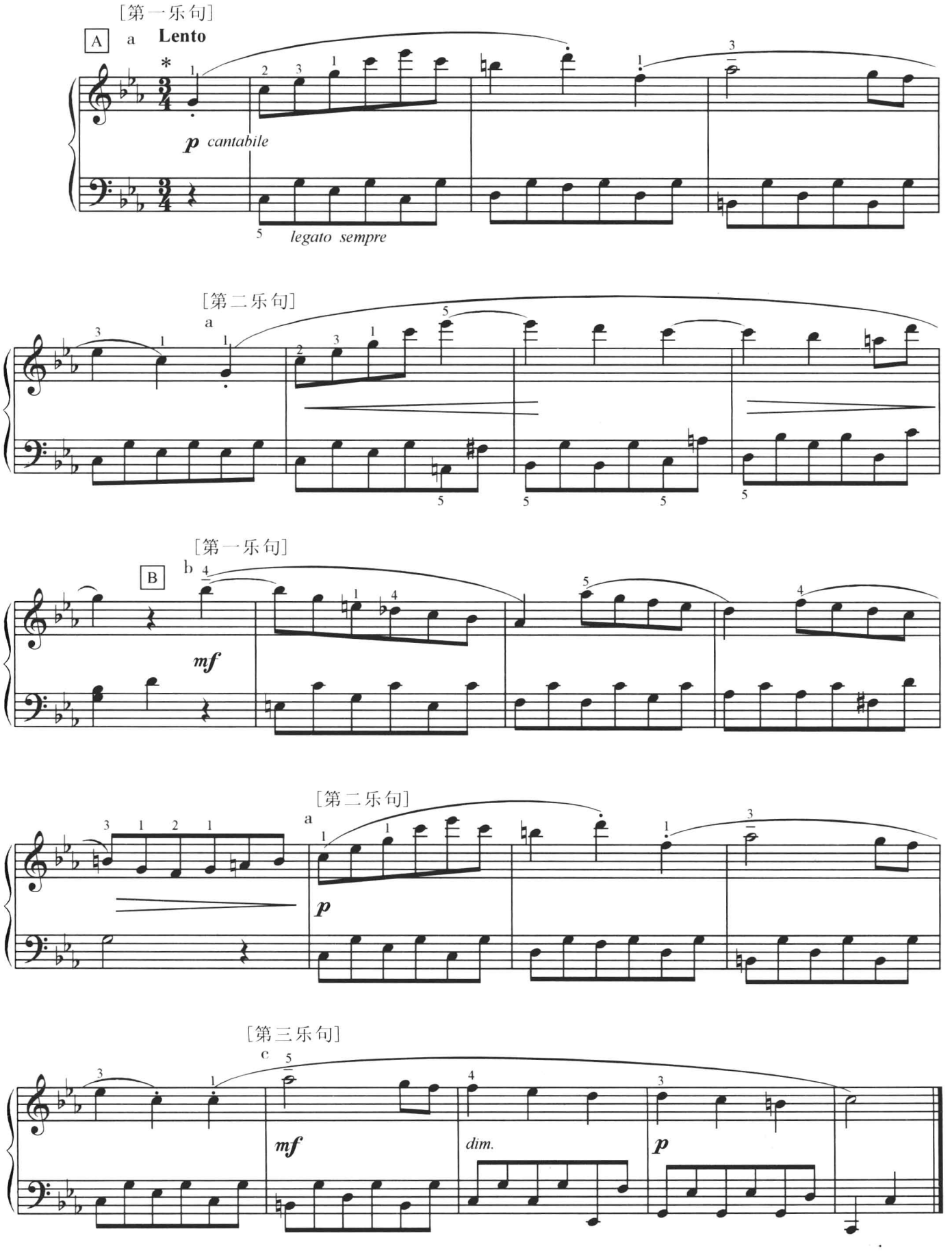
这是单二部中最常见的类型之一，它强调第二乐段开端的对比或展开。

例137 肖邦《夜曲》OP.46 Nr.1

例137的结构为：

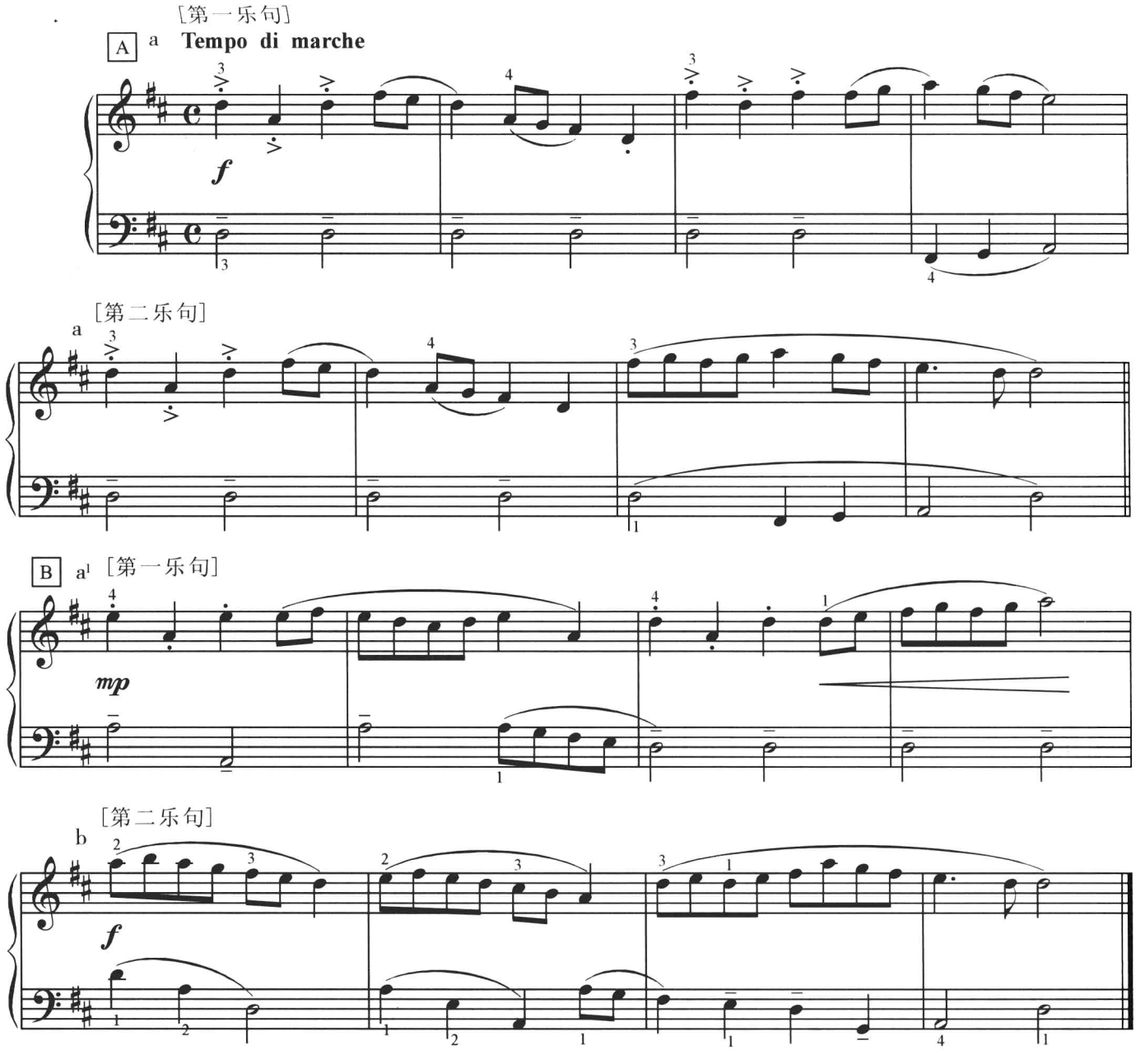
A		B	
第一乐句	第二乐句	中部	再现
四小节	四小节	八小节	八小节
a	a	b	a

例137的第一乐段，是两个四小节乐句，结束在属调g小调的完全终止。第二部分由两个八小节的大乐句构成，其第一句是展开了第一部分的一些乐思素材，如第7小节的上行4度和连续上行音调，第2小节第4拍的音阶式片断；其第二乐句在再现第一乐段的基础上，作了很大的扩充，后结束在c小调主调的完全终止。

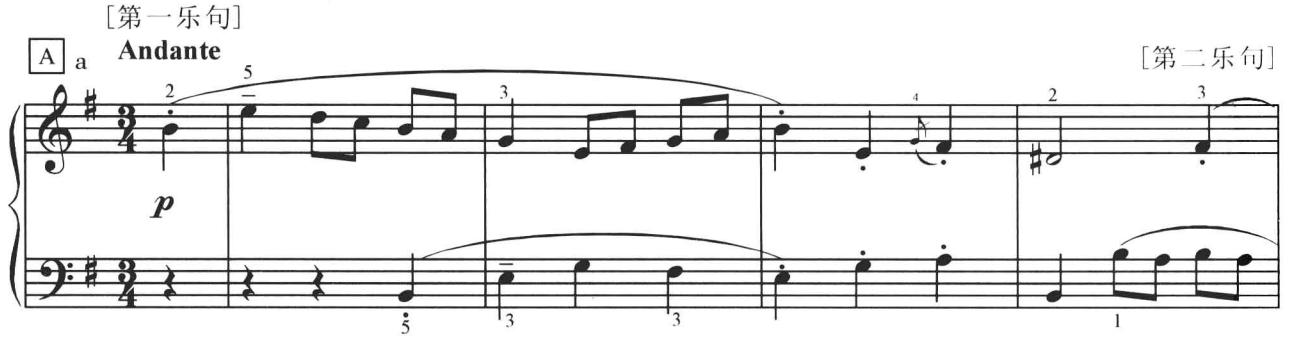
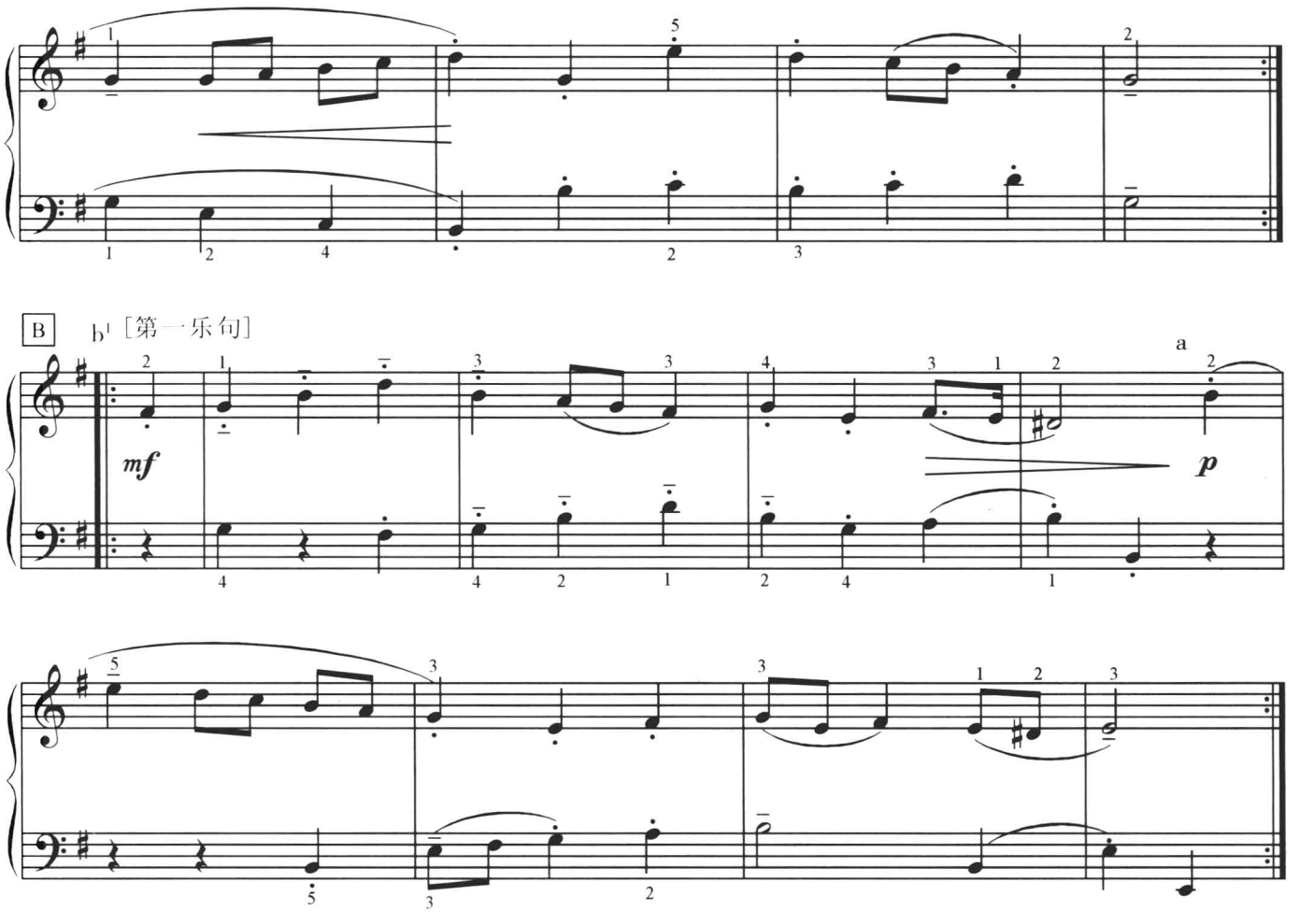
3. aa，bac

例138　贝多芬《小曲》

例138，第一部分也是两乐句平行乐段，结束在属调g小调。其第二部分有三个乐句，第一乐句是用反向的方式发展主题乐思，第二乐句再现，第三乐句“取内”第二乐句第3小节结束在主调c小调的完全终止。

4. aa，a¹b

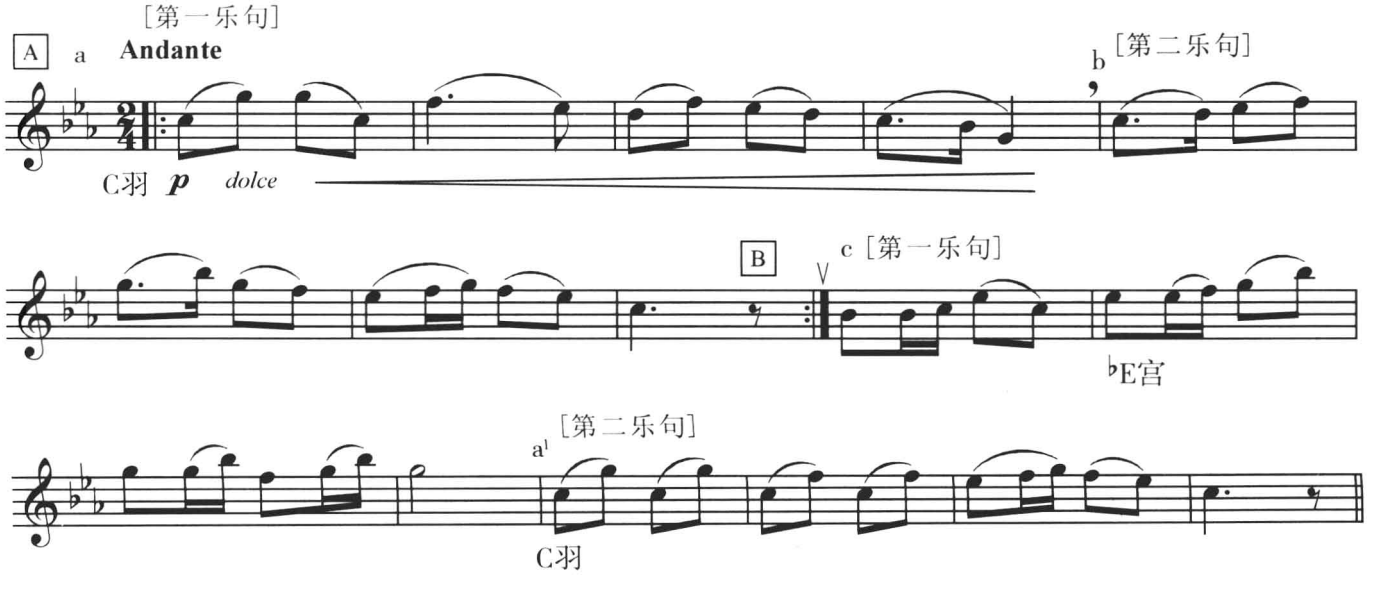
例139　克拉克《威廉国王进行曲》

例139，第一部分是两乐句“半部相同”的平行乐段，结束在主调D大调的完全终止。其第二部分比较特殊，其第一乐句用a的素材发展，其第二乐句则将第一部分终止式的旋律加以变奏，再作模进直至终止式。

5. ab，b¹a

例140　浦塞尔《小步舞曲》

例140，第一部分是对比乐段，第二乐句b是用“取内”的方式开始，终止在平行大调G大调的完全终止。第二部分的第一乐句在b的基础上发展，第二乐句再现a并结束在主调e小调的完全终止。

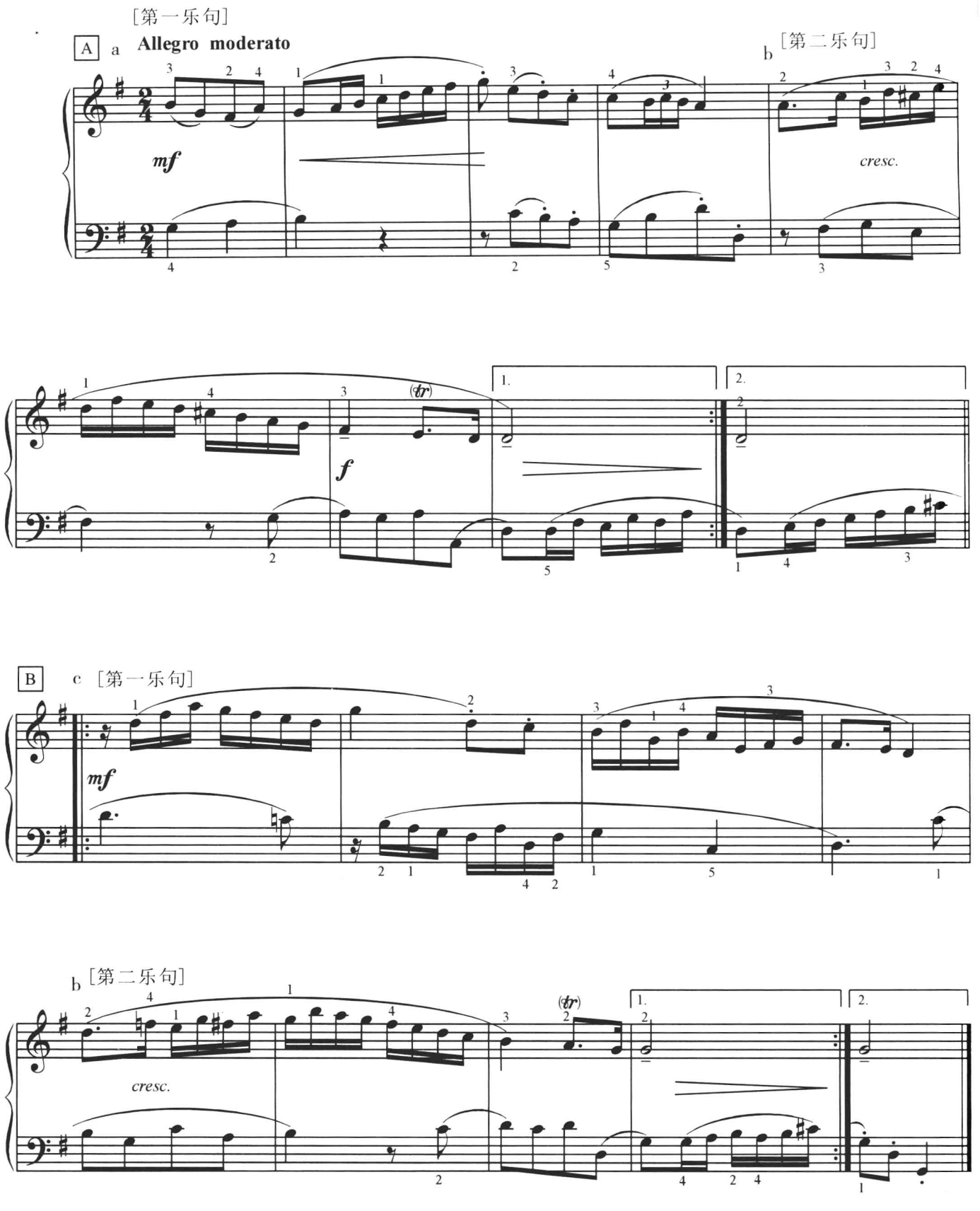
6. ab，ca¹

例141　刘铁山、茅源《瑶族舞曲》的开始主题

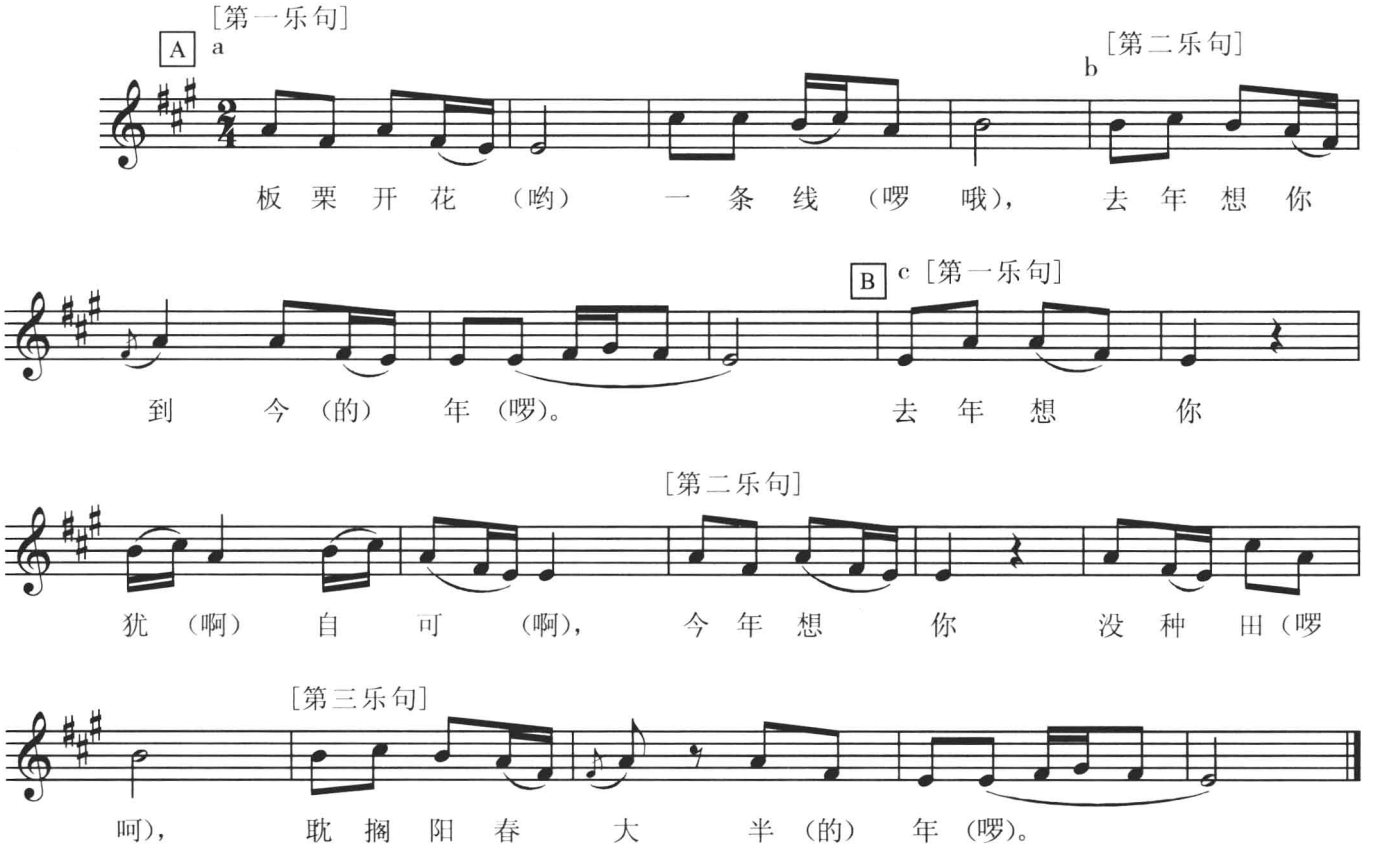


例141，第一部分是两乐句对比乐段，b的开始是用“取内”和“逆行”的方法变化a的第3小节的素材。第二部分的第一乐句c是展开第一部分第7小节的节奏型，第二乐句 a¹是运用主题a的2音副动机的重复和音程缩小，再进行结束到主音上。

7. ab，cb

例142　巴赫《滑稽曲》

例142，第一部分也是对比乐段，结束在属调D大调的完全终止。第二部分的第一句变化较大而且很灵活，分解和弦的进行是新的因素；第二句是将第一部分的第二句完全精确地上移纯四度，结束在主调G大调的完全终止上。

8. ab，cab

例143　湖南民歌《板栗开花一条线》

例143，第一部分是两乐句对比乐段，第二乐句从“顶真”上句的尾音开始。第二部分有三个乐句，第一乐句c是“取内”自第一部分第一乐句第1小节第2拍的三音音调，然后“再现”a、b两句，作了点微小的变化。

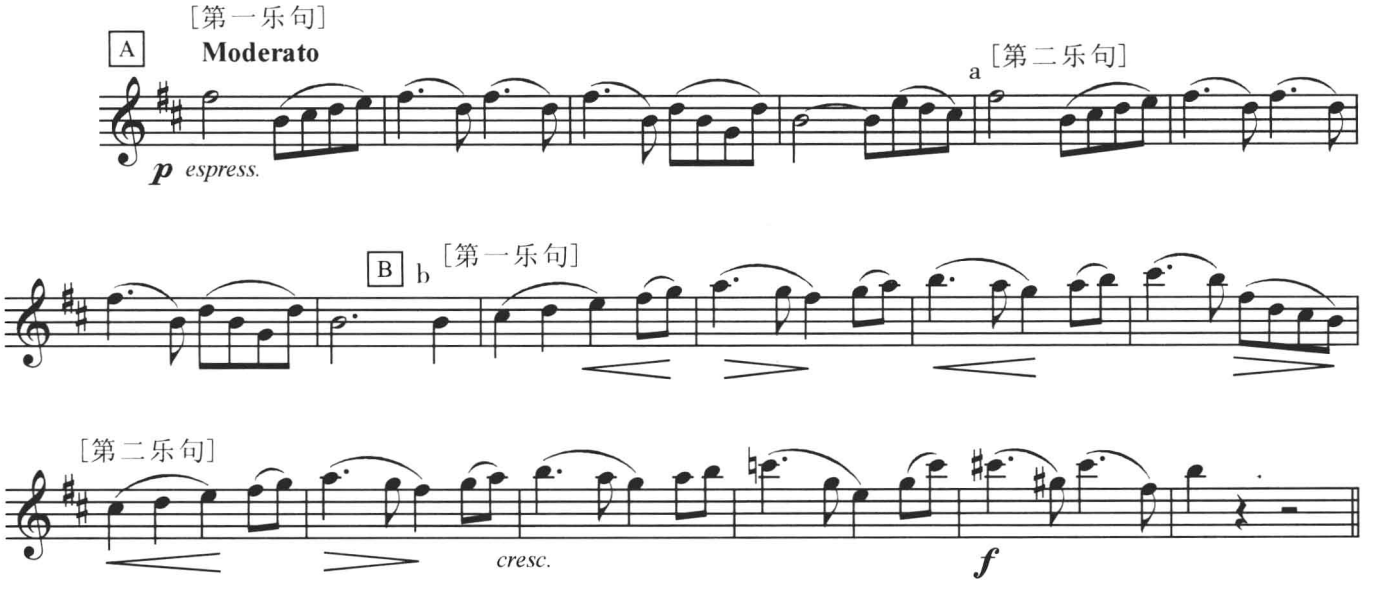
（二）无再现的单二部结构

也有一些单二部曲式的作品，其第二部分没有明显再现第一部分的乐思。

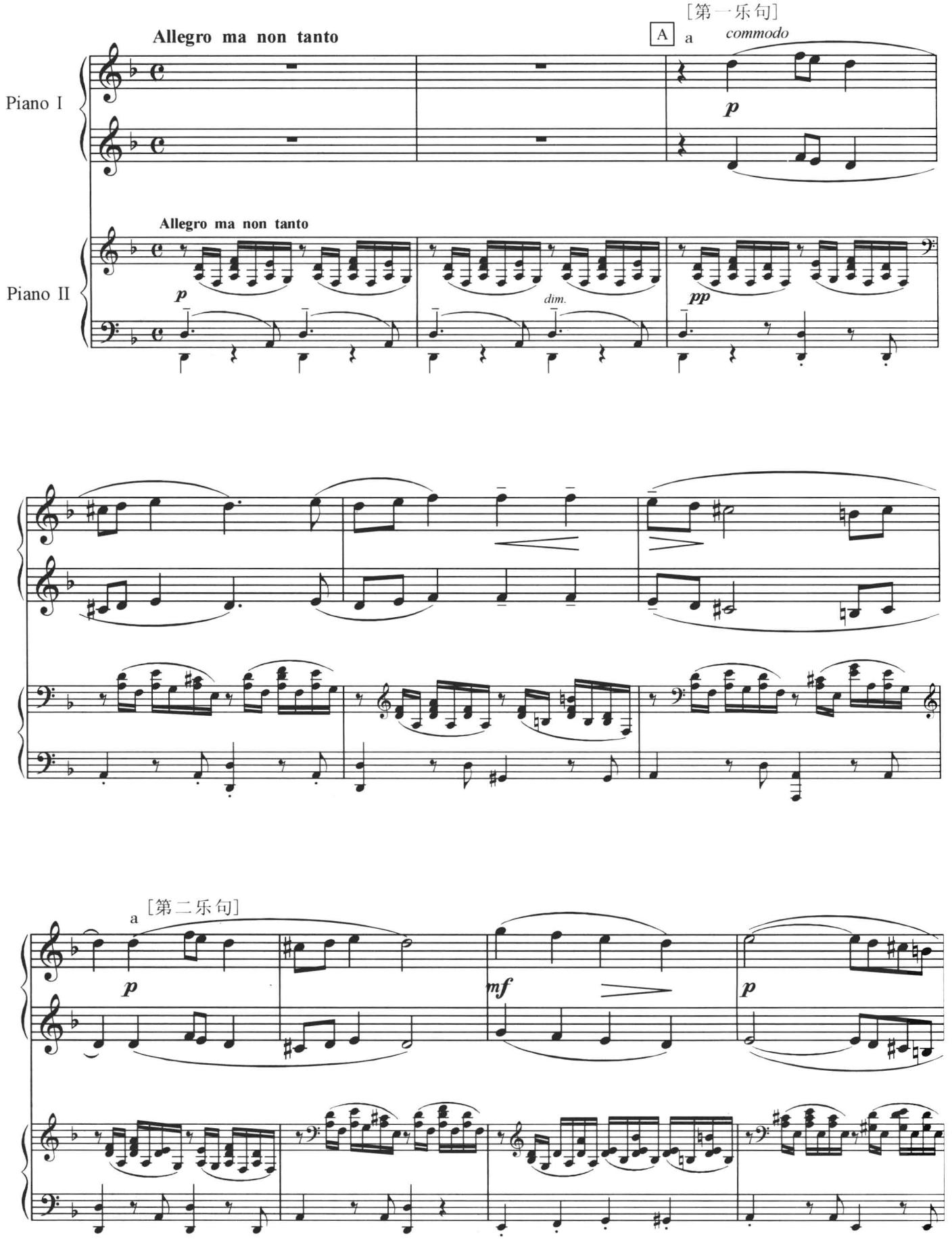
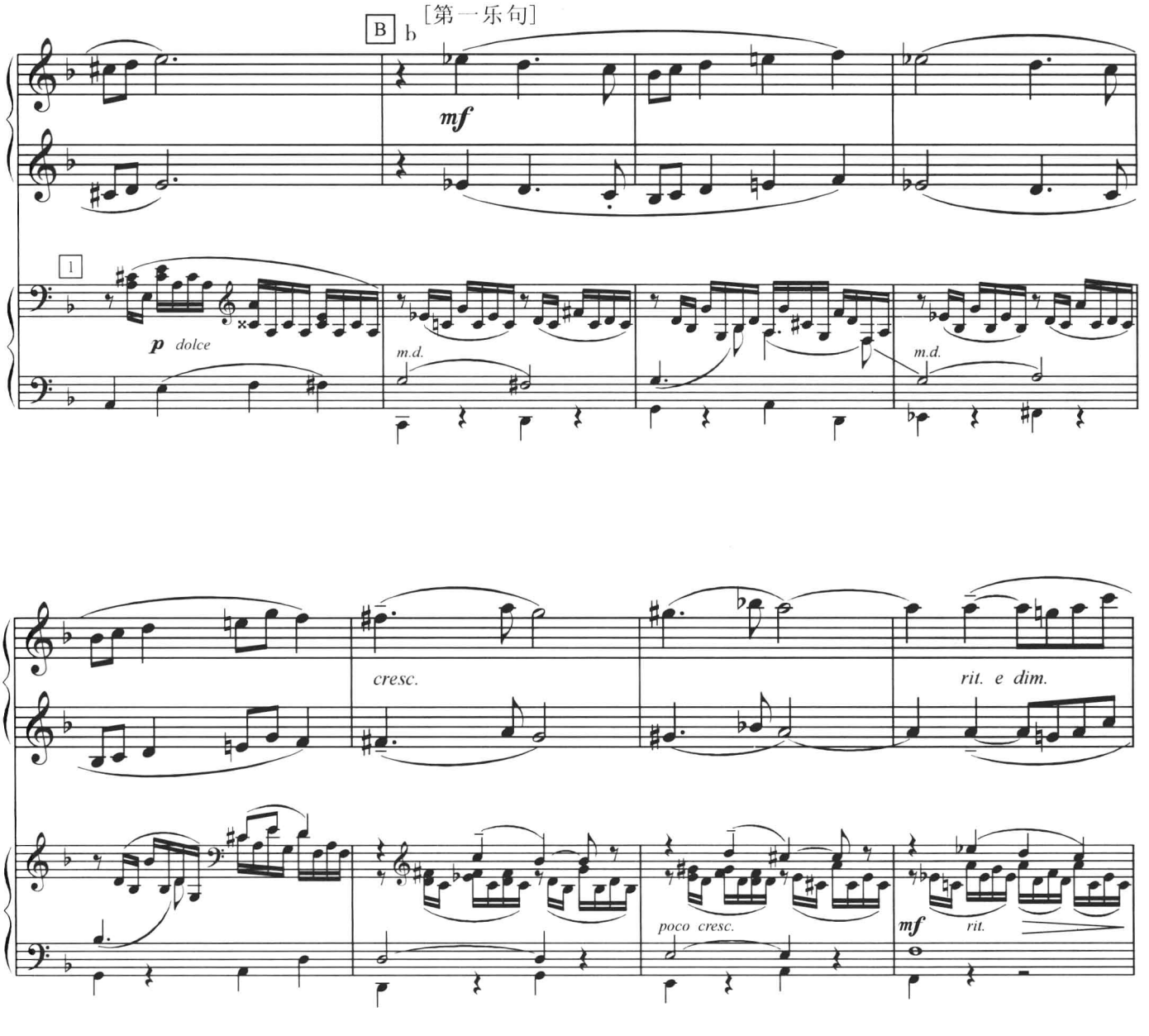
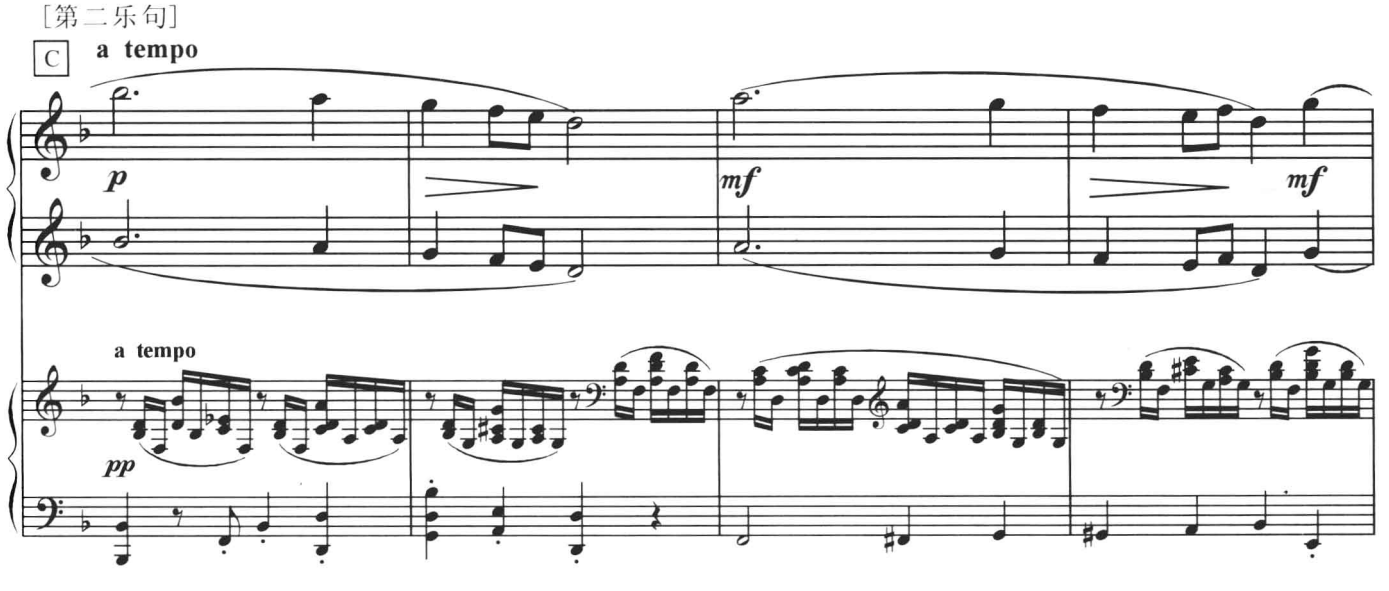
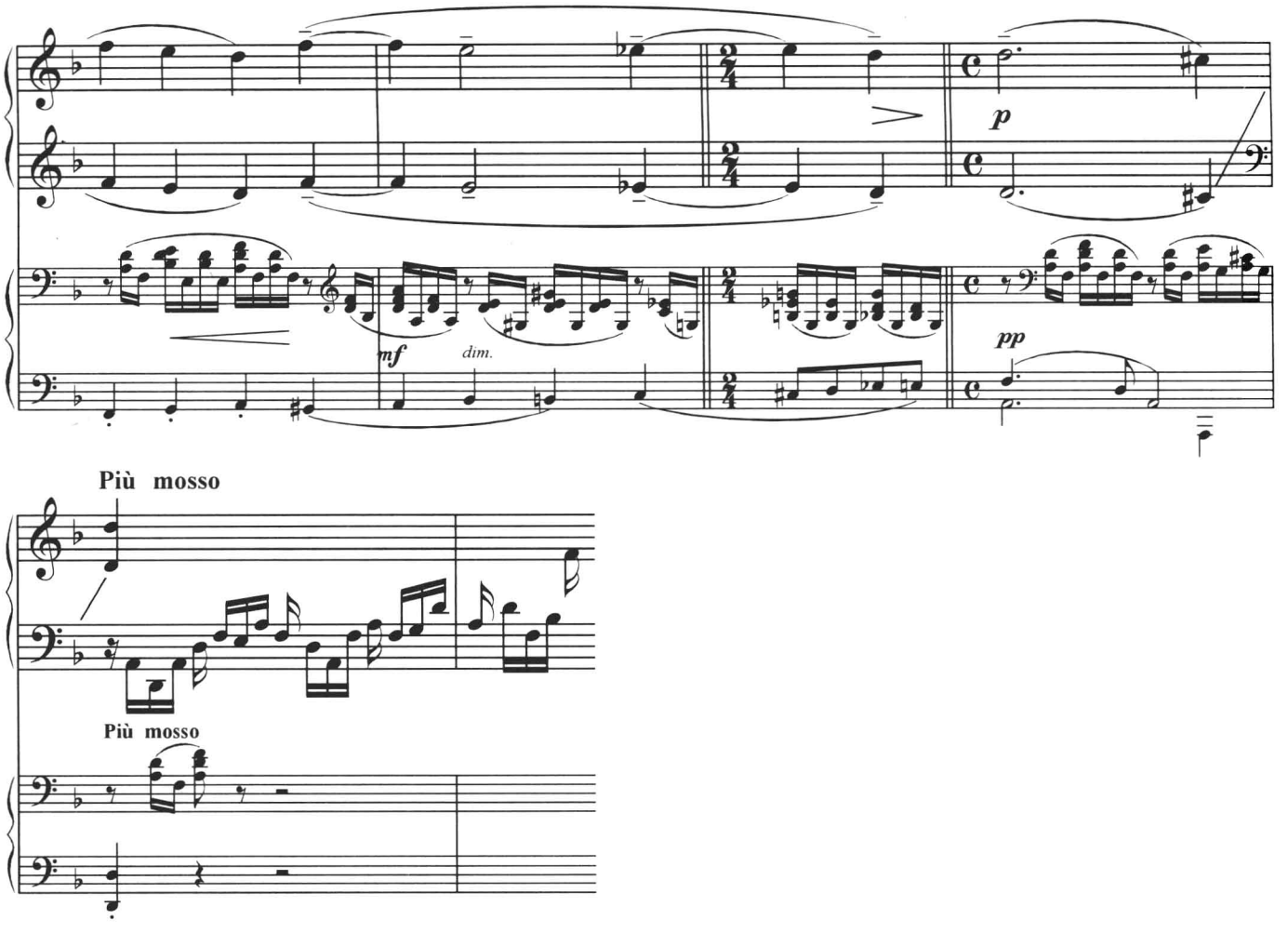
1. aa，bb

例144的两个部分，都分别是aa平行乐段和bb平行乐段，而且两个部分都结束在主调的完全终止上。

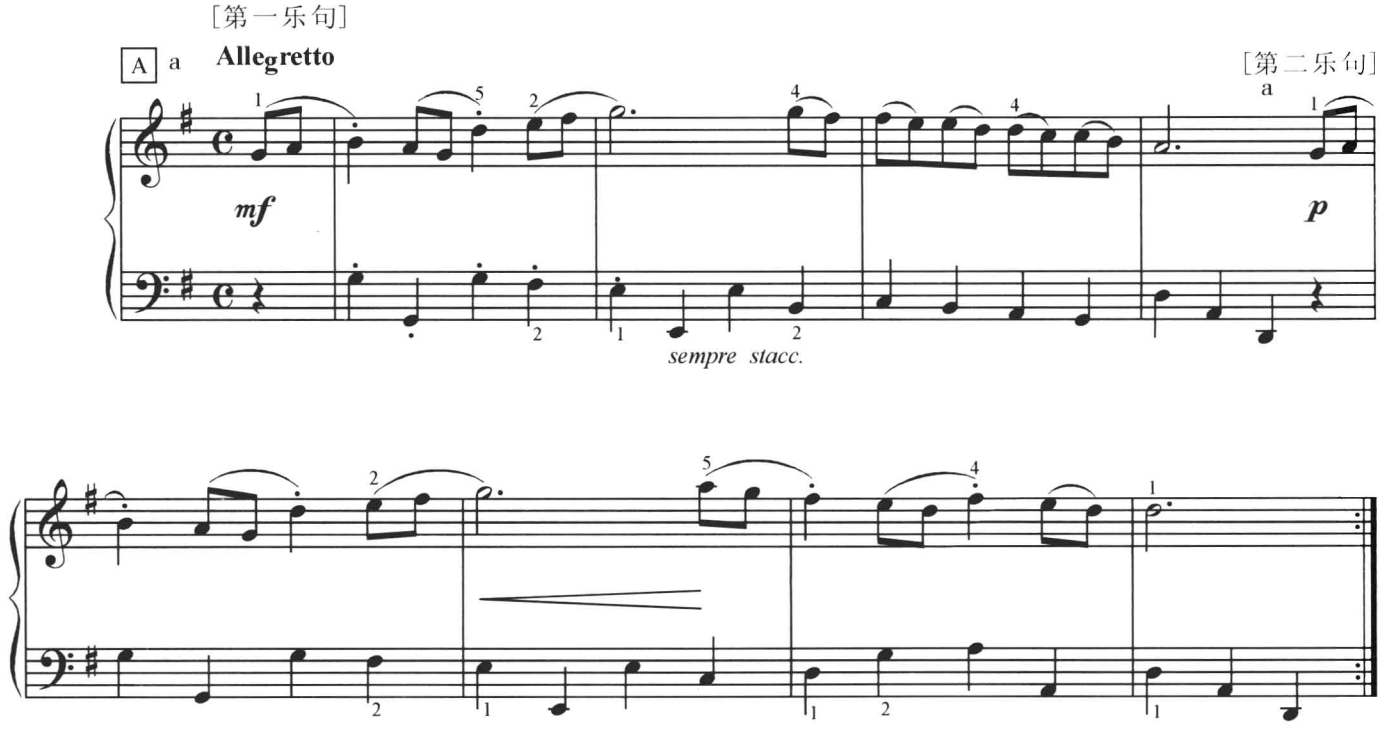
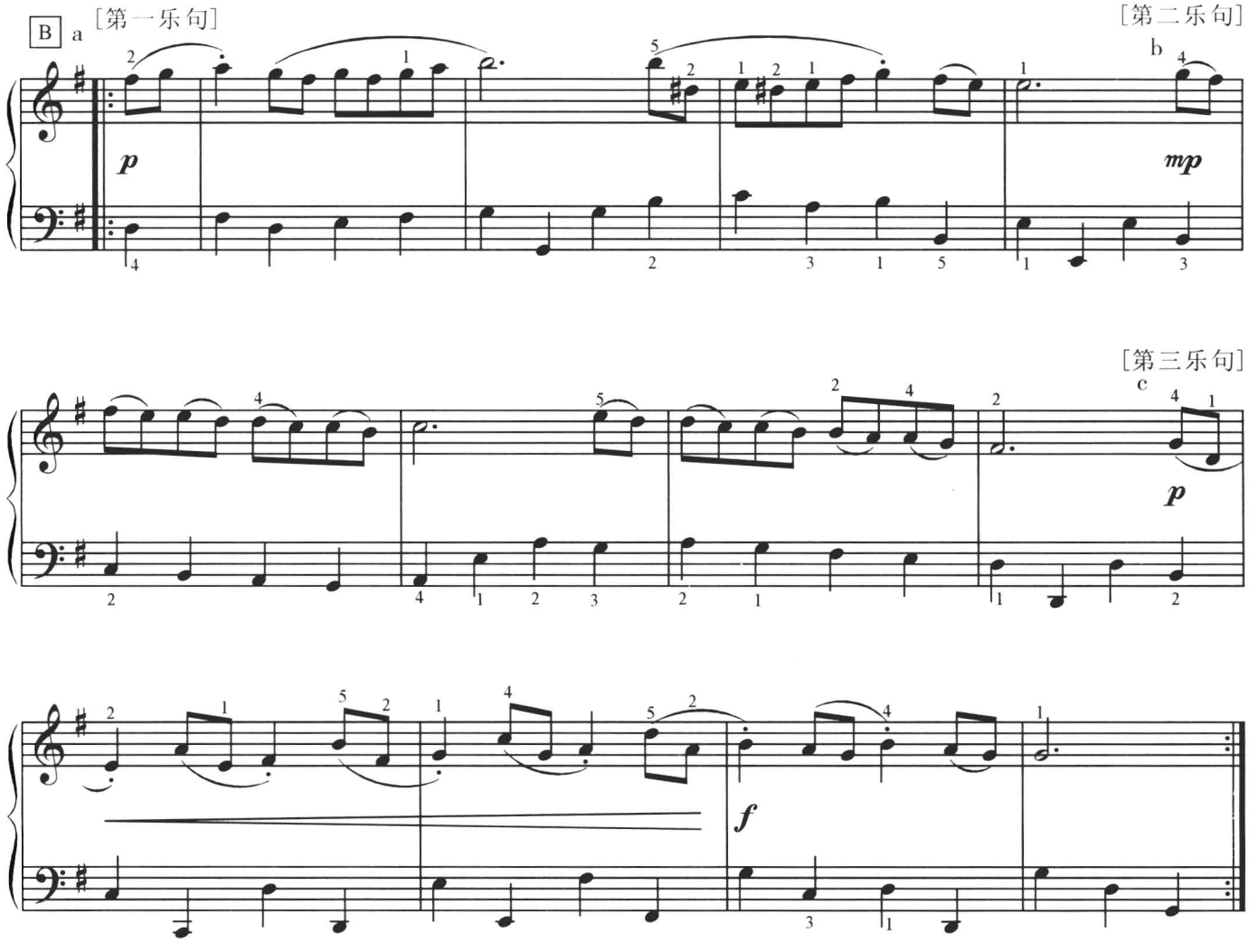
例144　柴科夫斯基《天鹅湖组曲》



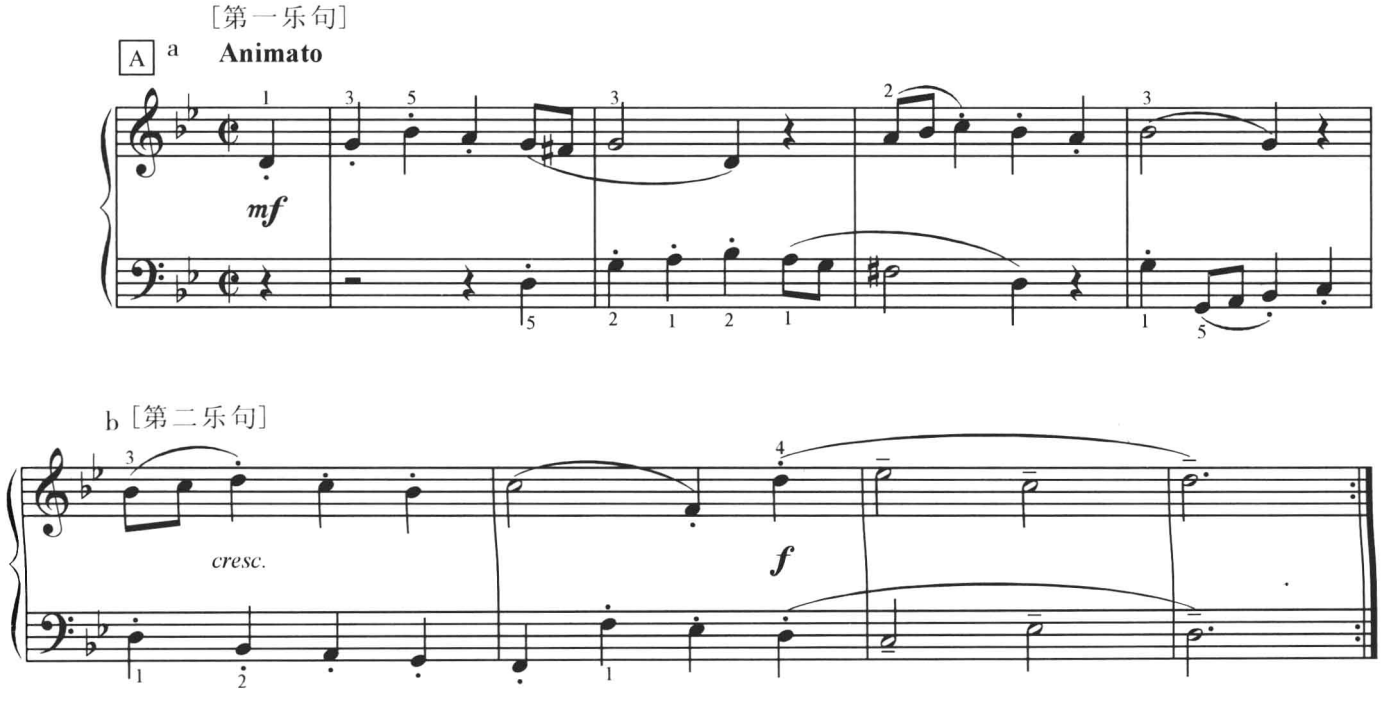
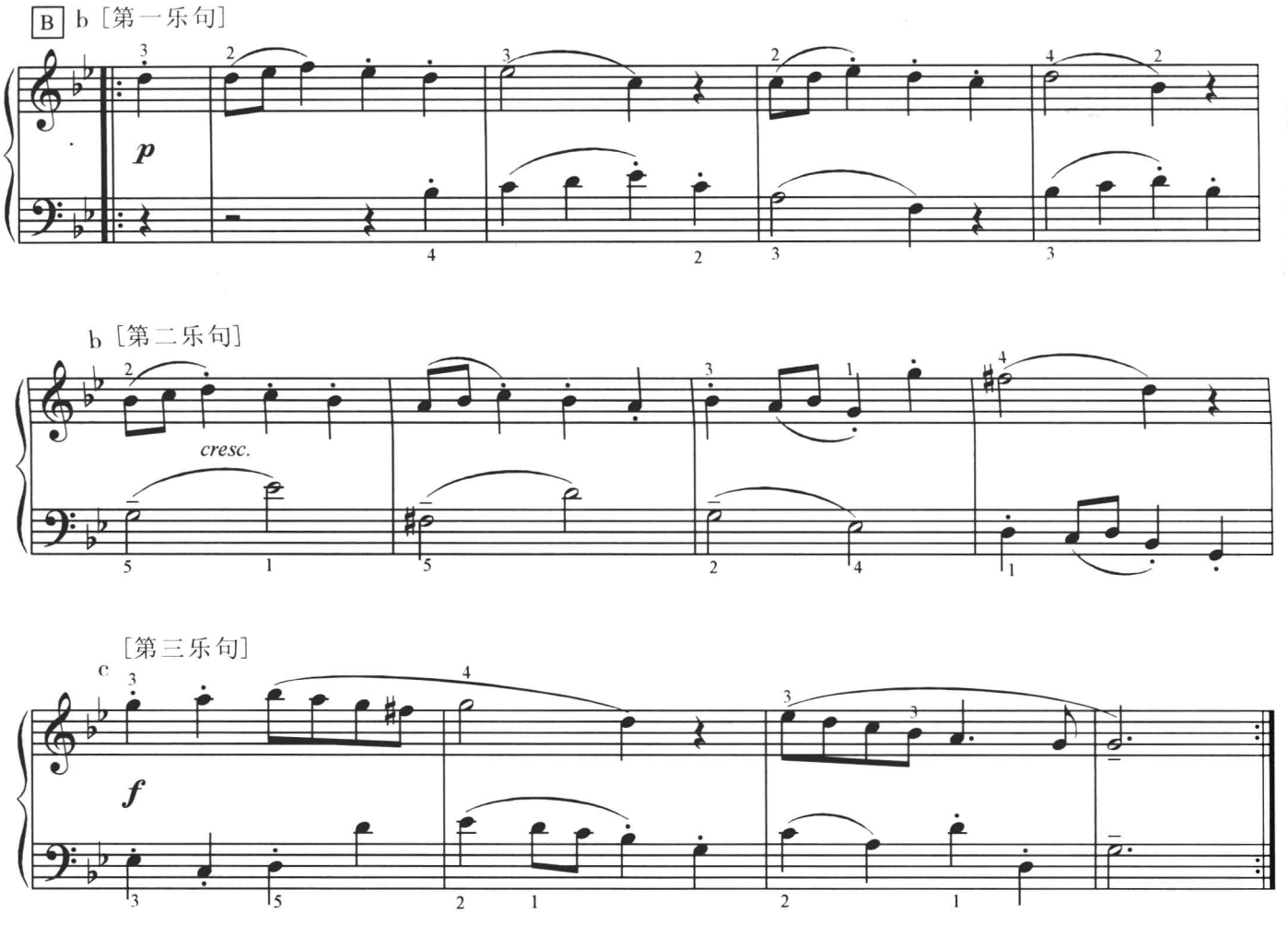
2. aa，bc

例145　拉赫玛尼诺夫《D小调第三钢琴协奏曲》Op.30

[第一乐句]
B
mf
1
p dolce
m.d.
m.d.
cresc.
rit. e dim.
poco cresc.
mf
rit.

[第二乐句]
C
a tempo
p
mf
mf
a tempo
pp

例145是一个比较长大的结构，第一部分是两个四小节的“半部相同”的平行乐段，以主调d小调的半终止结束。第二部分是扩展的两个大乐句，是7+9小节的结构，是以第一部分内部的下行级进的音调作为发展的基础，结束在主调d小调的完全终止上。

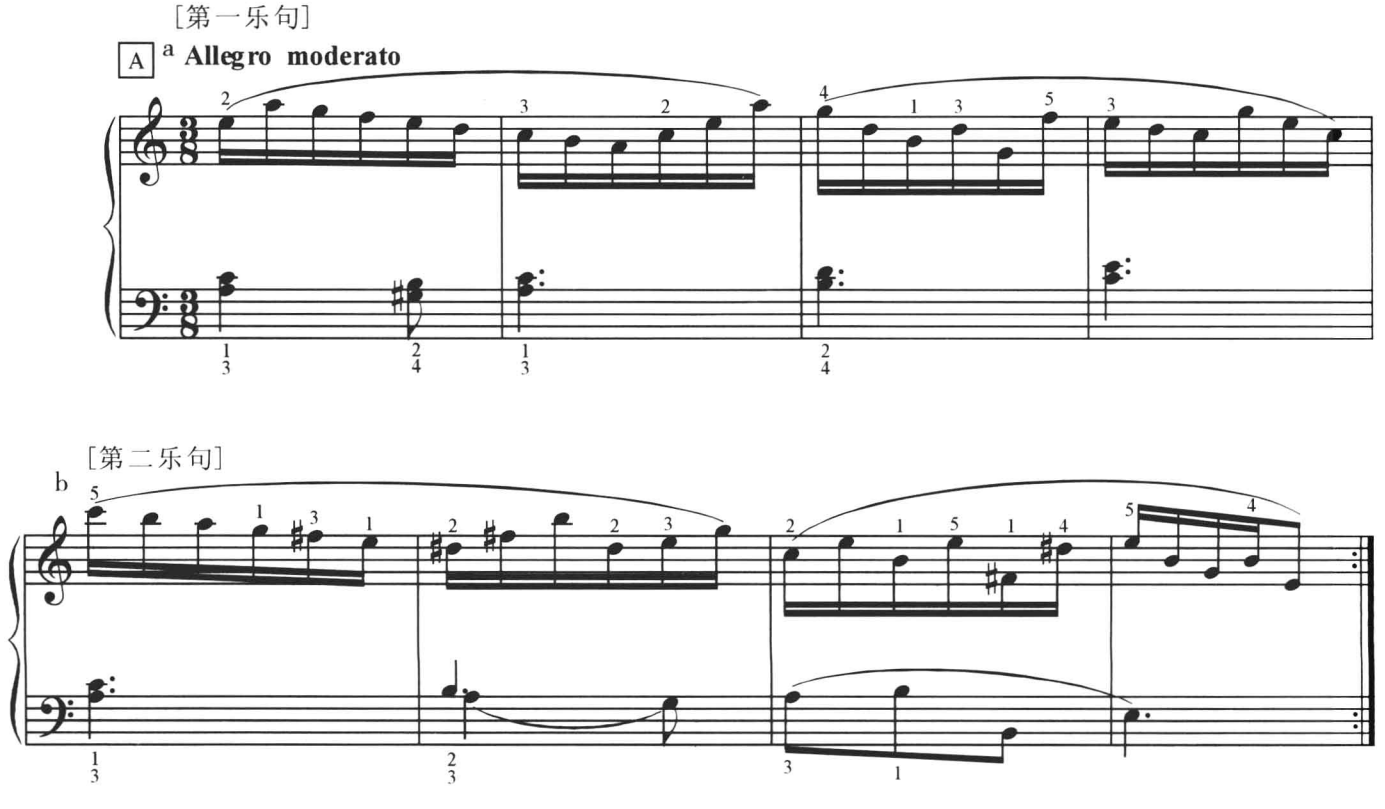
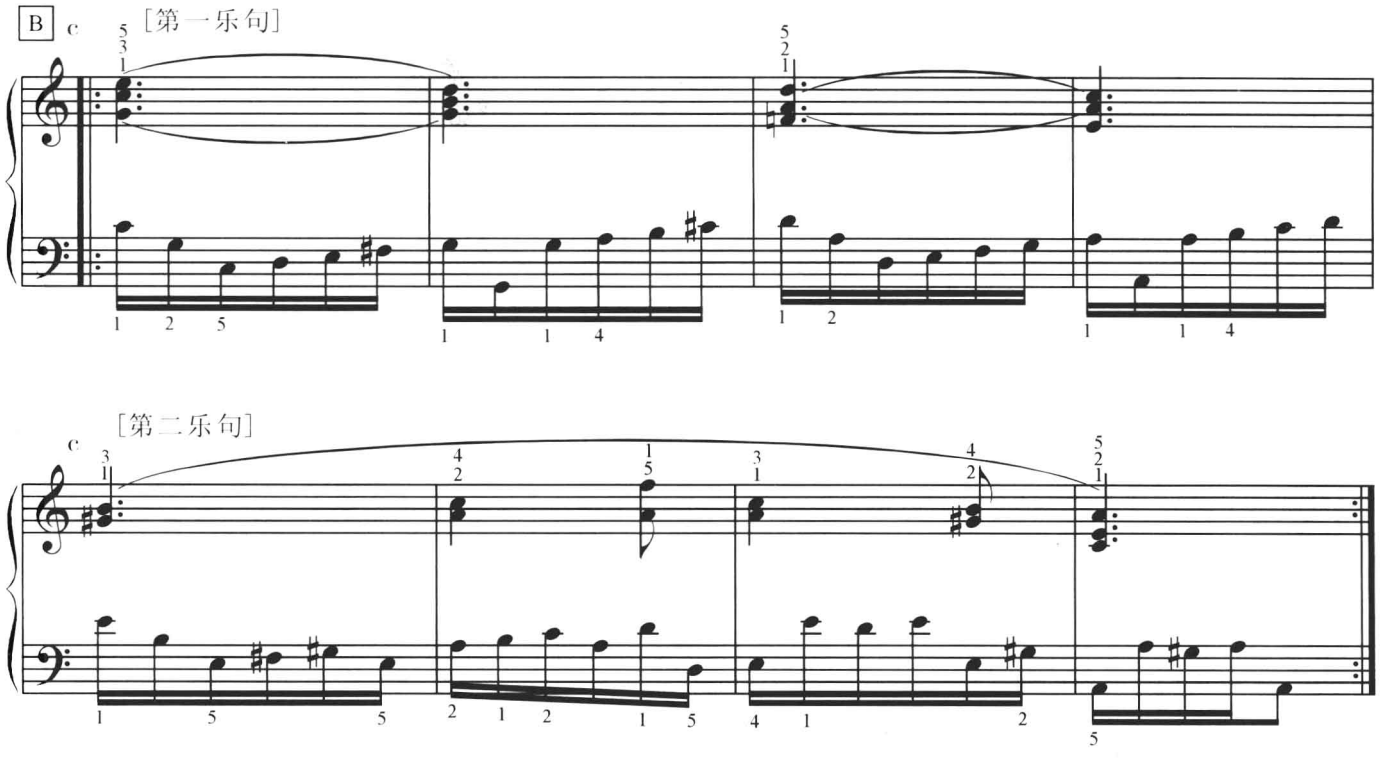
3. aa，abc

例146　亨德尔《利戈东舞曲》

例146，第一部分是“半部相同”的平行乐段，结束在属调D大调的完全终止。第二部分由三个四小节的乐句组成，第一乐句从a开端音调的上七度模进开始，第二乐句由下二度音调的副动机的模进开始，第三乐句由下四度开始的副动机的五次模进组成，结束在主调G大调上。

4. ab，bbc

例147　亨德尔《艾莱斯福德小曲》

例147，第一部分是ab对比乐段，b从“取内”开始，结束在主调g小调的属音上。第二部分由三个四小节乐句构成，前面两个乐句发展b的素材，第三乐句c与a的音调也有较明显的联系。

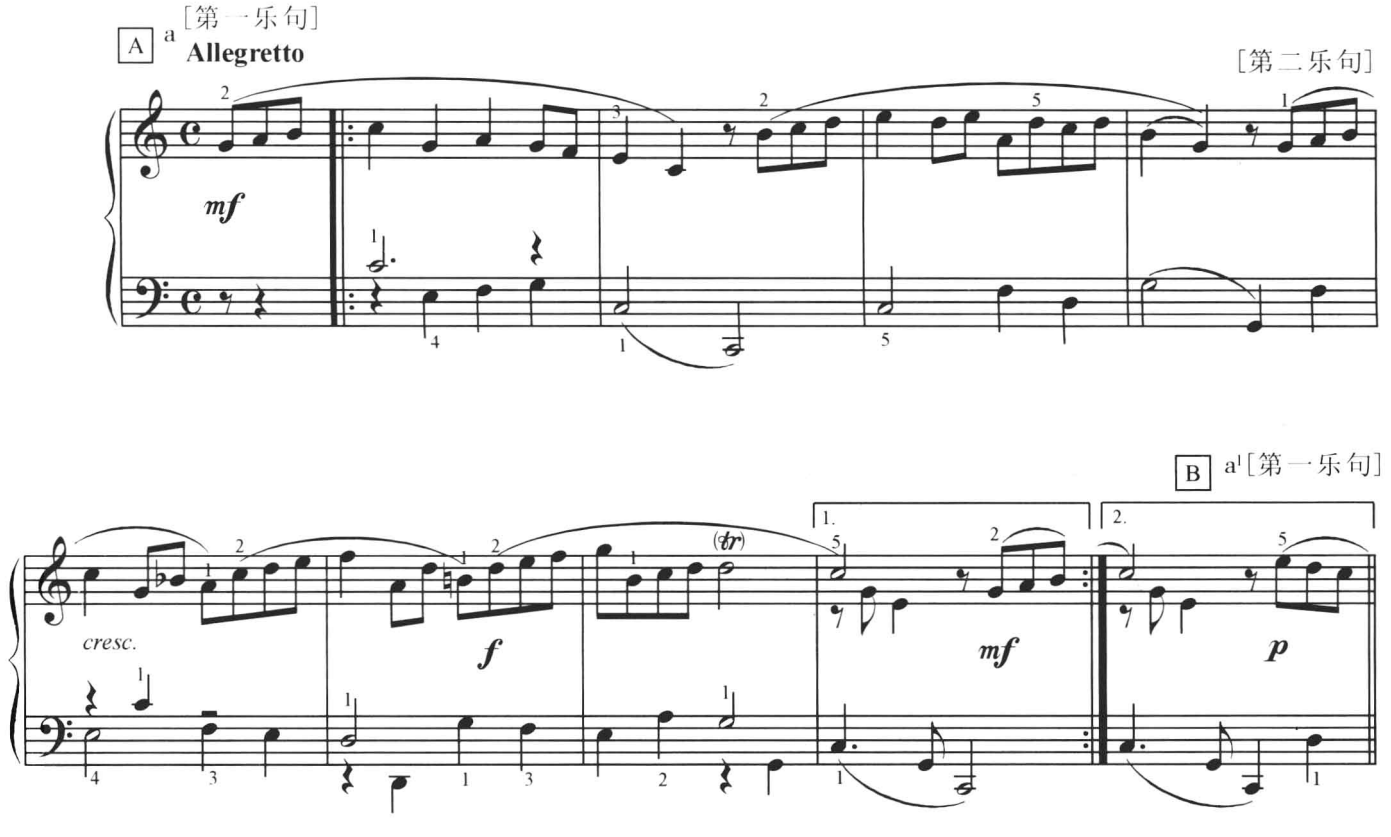
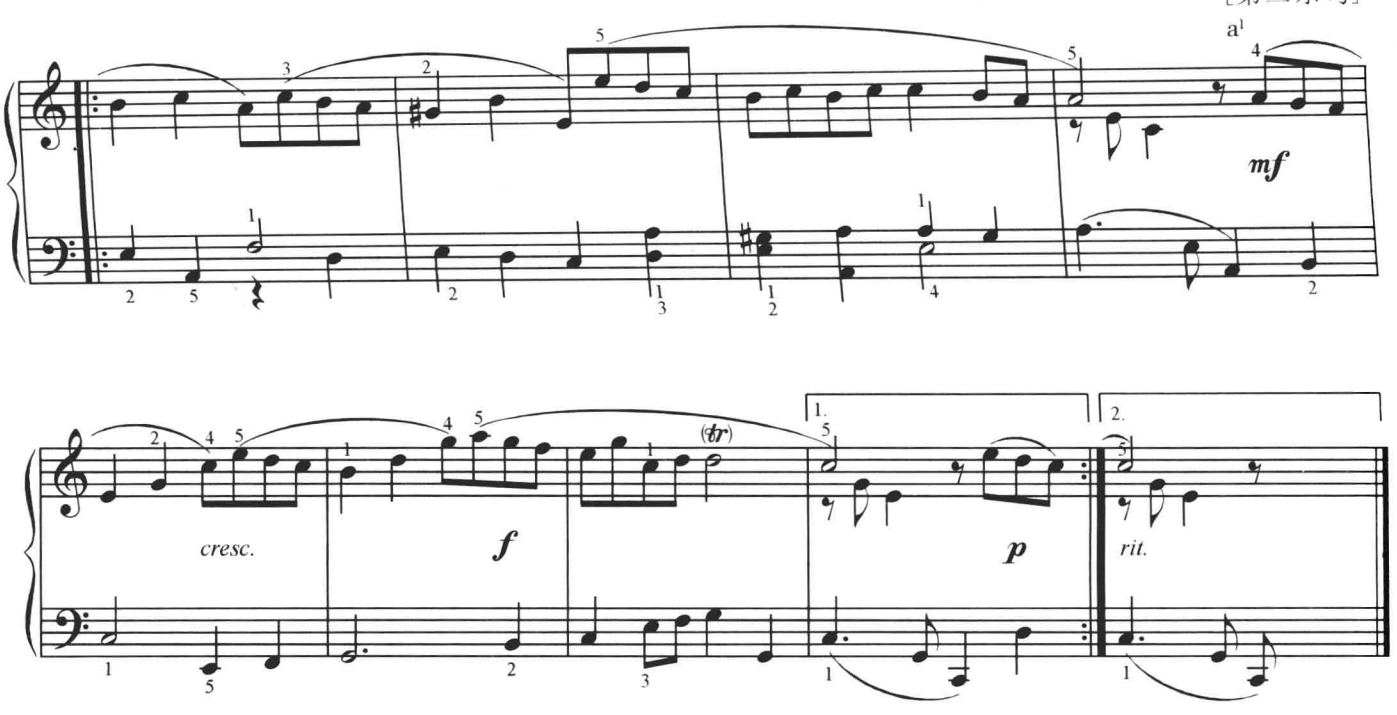
5. ab，cc

例148 齐波利《小序曲》

例148，第一部分是ab对比乐段，结束在属调e小调的完全终止。第二部分是带对比的c的两个平行乐句，第二句以上三度自由模进开始，结束在主调a小调的完全终止。C的主要旋律进行在低声部，开始的音程是a开始的4度音程的反向。

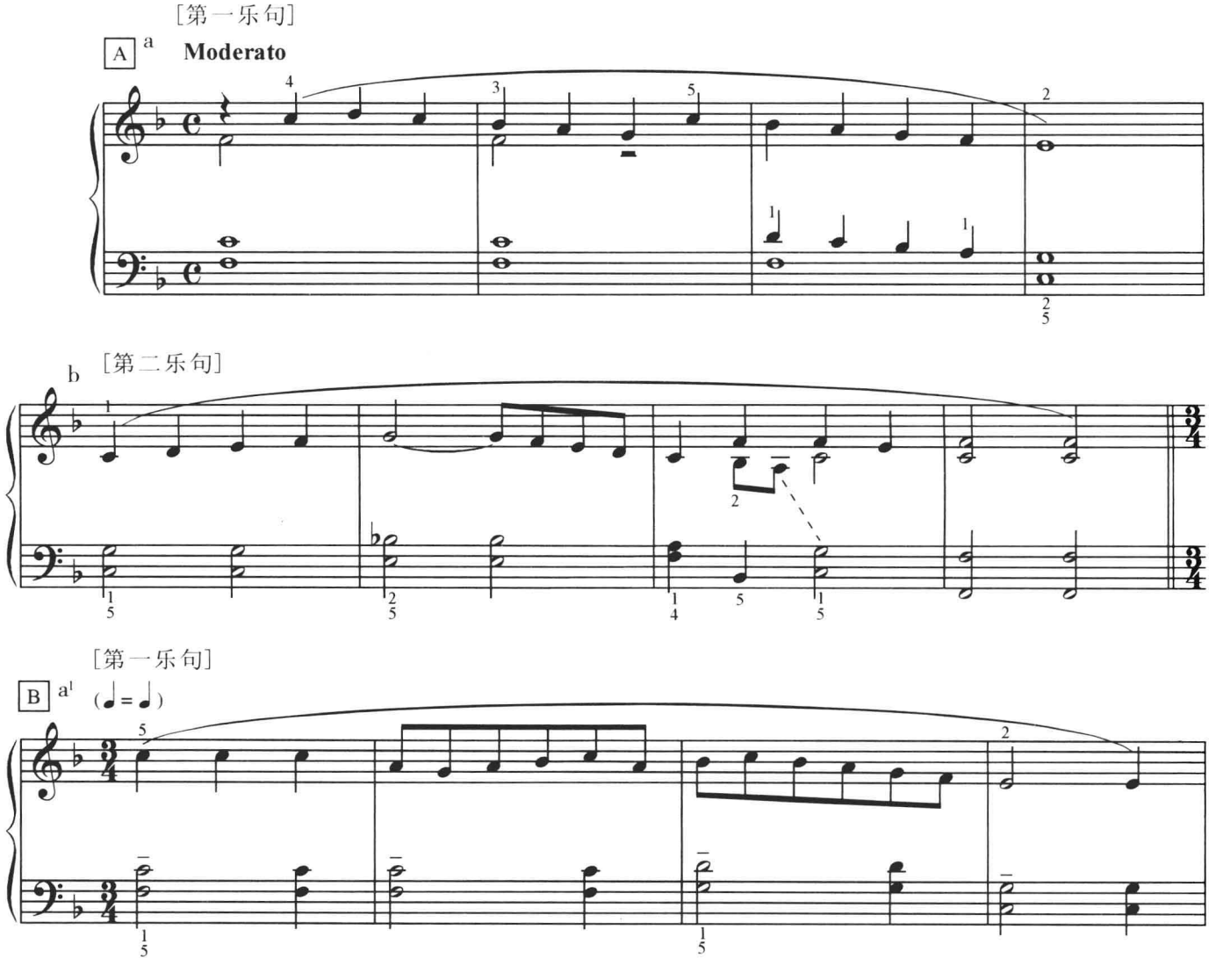
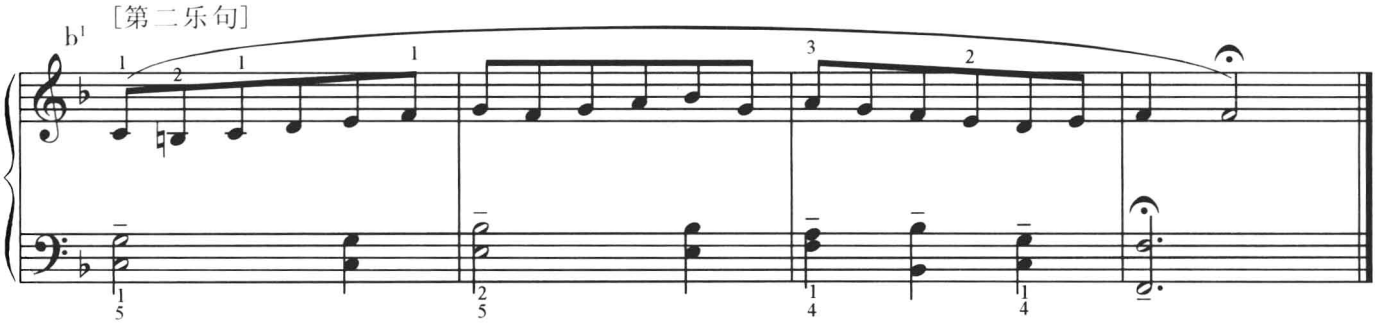
（三）变体式单二部结构

另外一类单二部曲式，其第二部分是第一部分材料的变奏式的处理，即变体式的单二部结构。

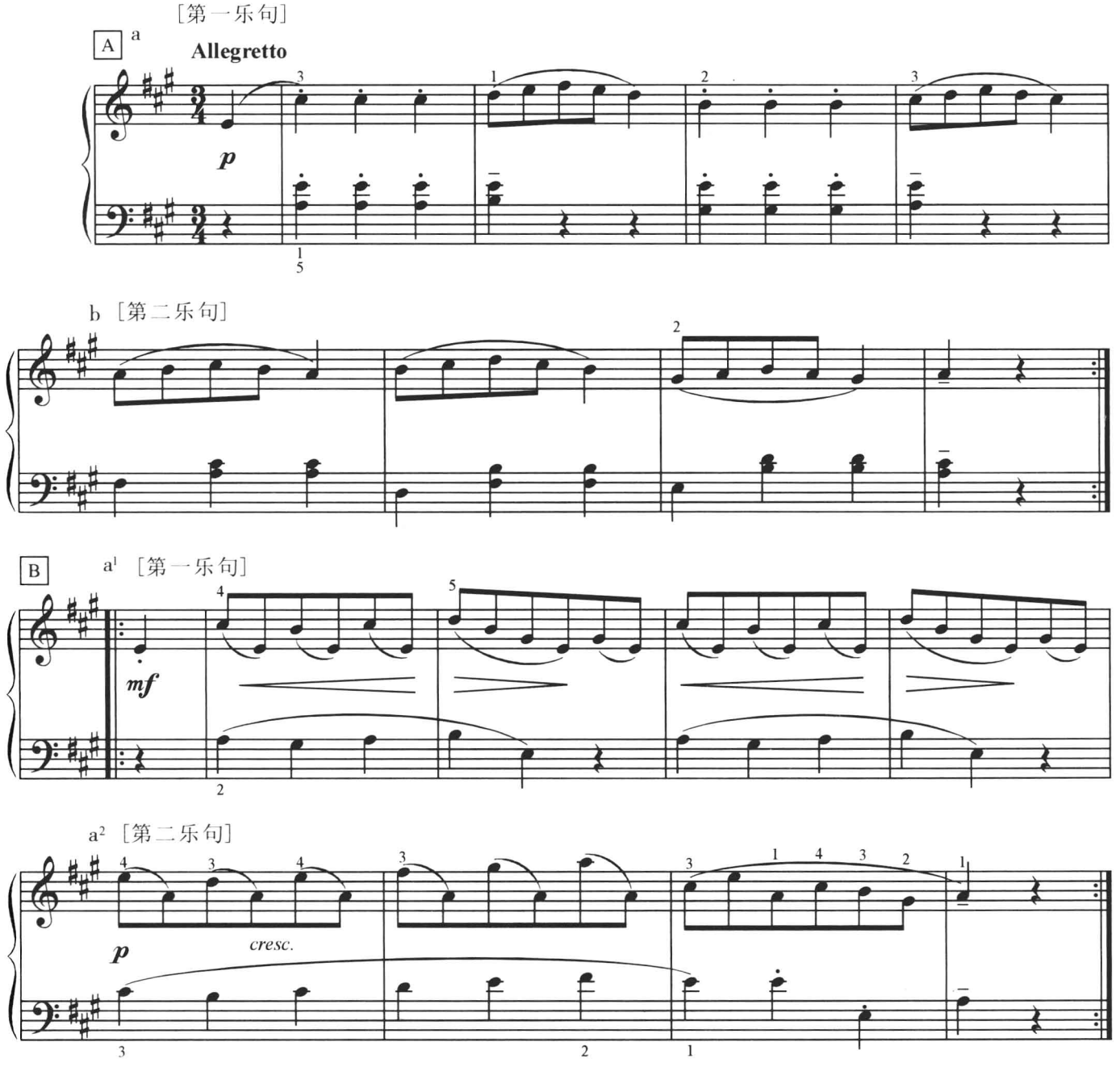
1. aa，a^1a^1

例149 克拉克《埃尔》

例149，第一部分是平行乐段，结束在主调C大调的完全终止上。第二部分是a的反向自由倒影，其第二句又从下五度模进开始，也结束在C大调的完全终止。

2. ab，a¹b¹

例150 卢布林《古老的波兰舞曲》

例150，第一部分是ab对比乐段。第二部分是第一部分的变奏，节拍也由4/4拍改变为3/4节拍。终止式都是主调的完全终止。

3. ab，a^1a^2

例151　贝多芬《德国舞曲》

例151，第一部分是ab对比乐段，结束在主调A的完全终止。第二部分两乐句是a的变奏和自由模进变化，也结束在主调完全终止。

习题九

一、写作有再现的单二部旋律五条（aa——a^1a，aa——ba，ab——ba，ab——ca，ab——cb），可转调。

二、写作无再现的单二部旋律三条（aa——bb，aa——bc，ab——cc），可转调。

三、写作变体式的单二部旋律两条（aa——a^1a^1，ab——a^1b^1），可转调。

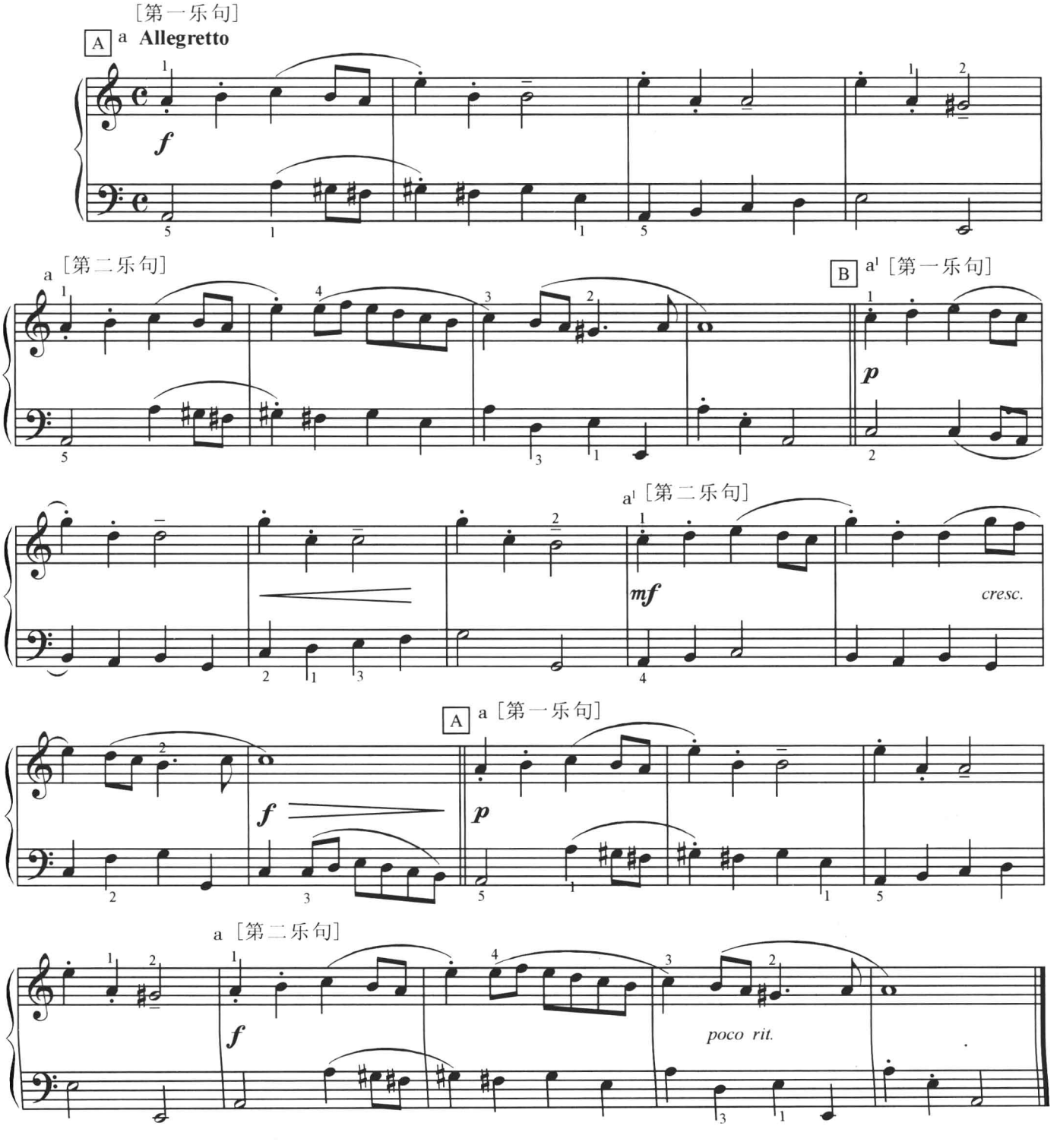
第十章 单三部结构旋律写作

单三部结构是中外音乐作品中广泛运用的一种曲式结构，尤其在创作的作品中极为常见。由于音乐有三个部分组成，其呼应、对称、均衡是很明显的，而且其变化发展的可能性和幅度都是很多很大的。单三部结构的组合的形态极为多样，大体上可分为三大类。

（一）有再现的单三部结构

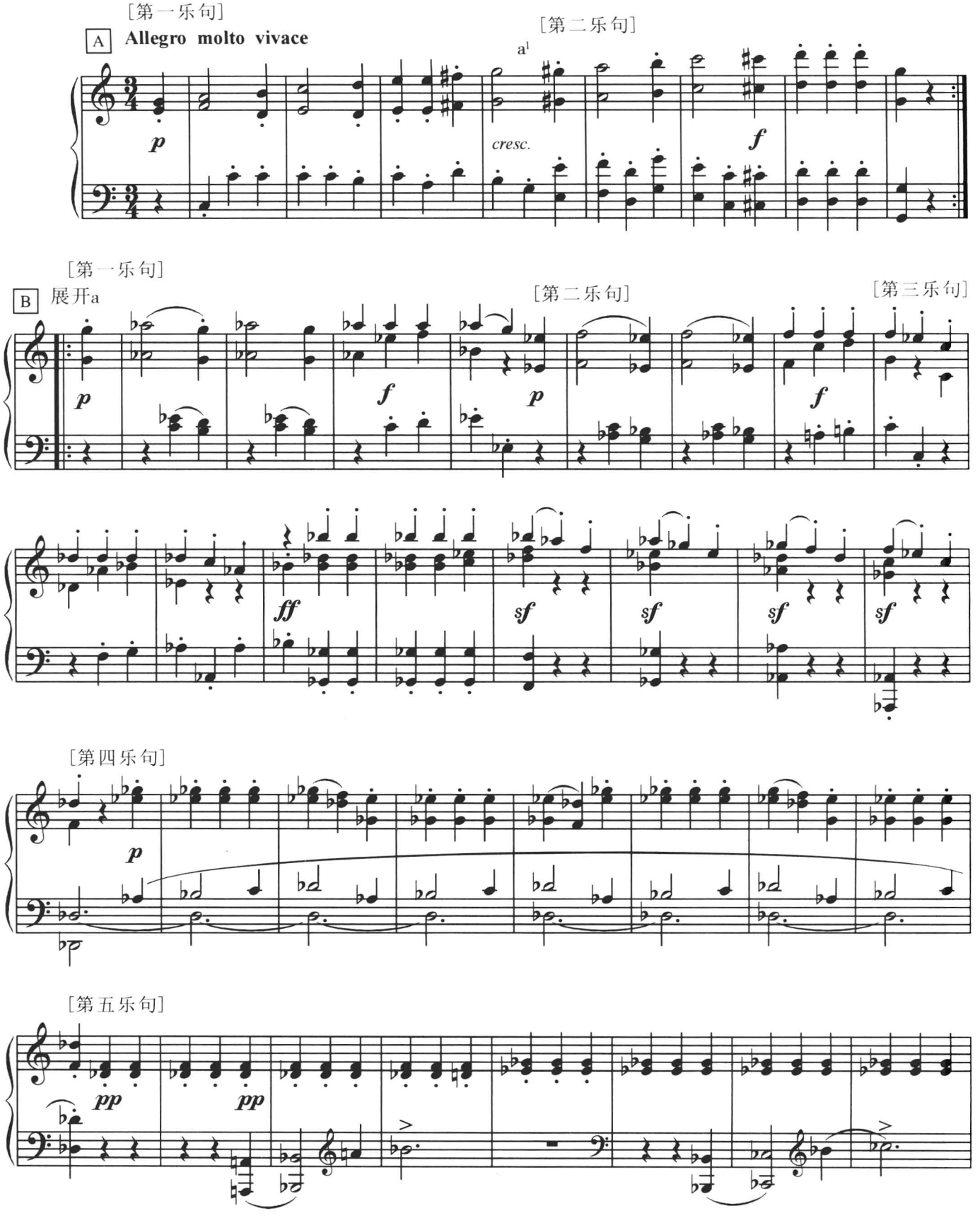
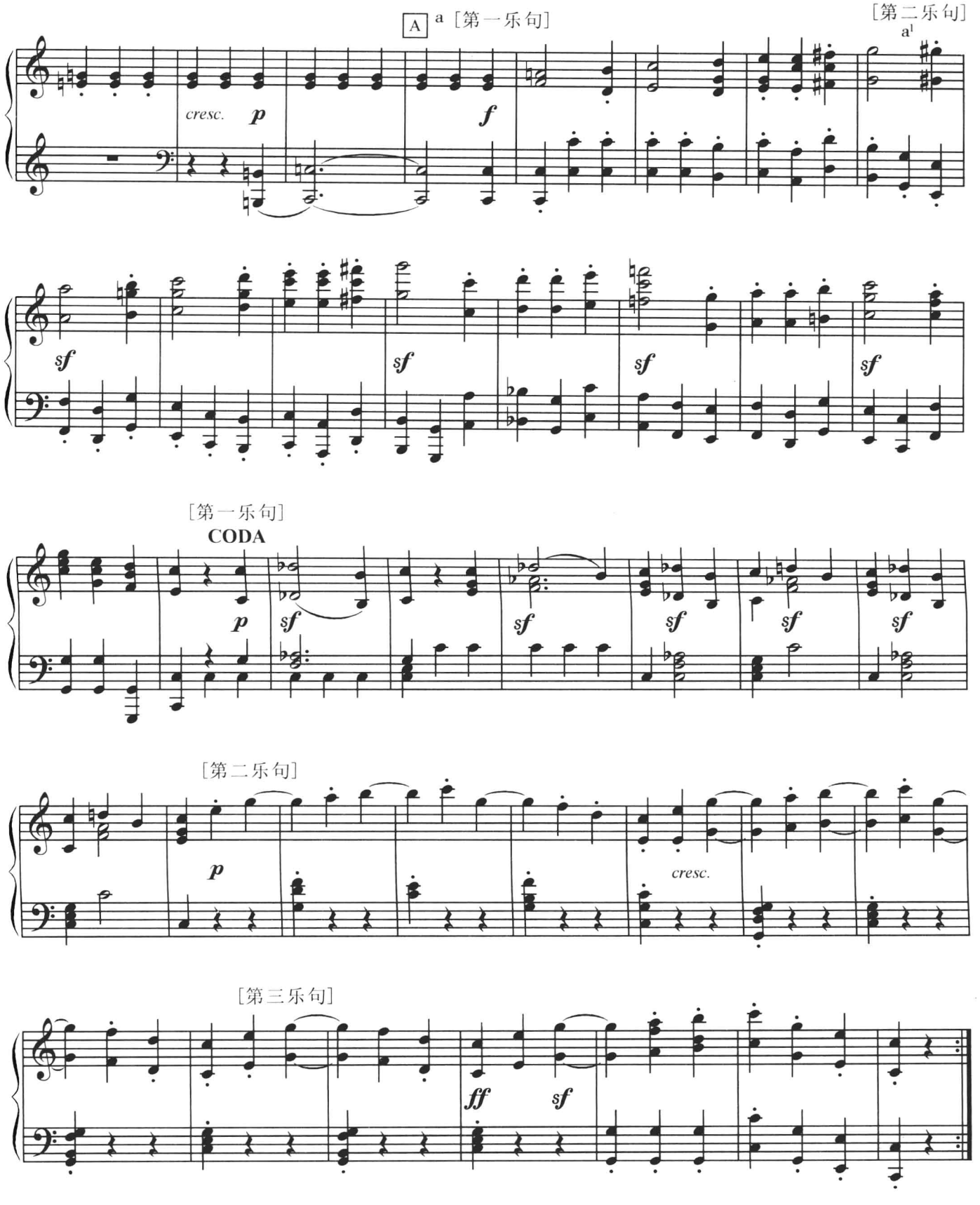
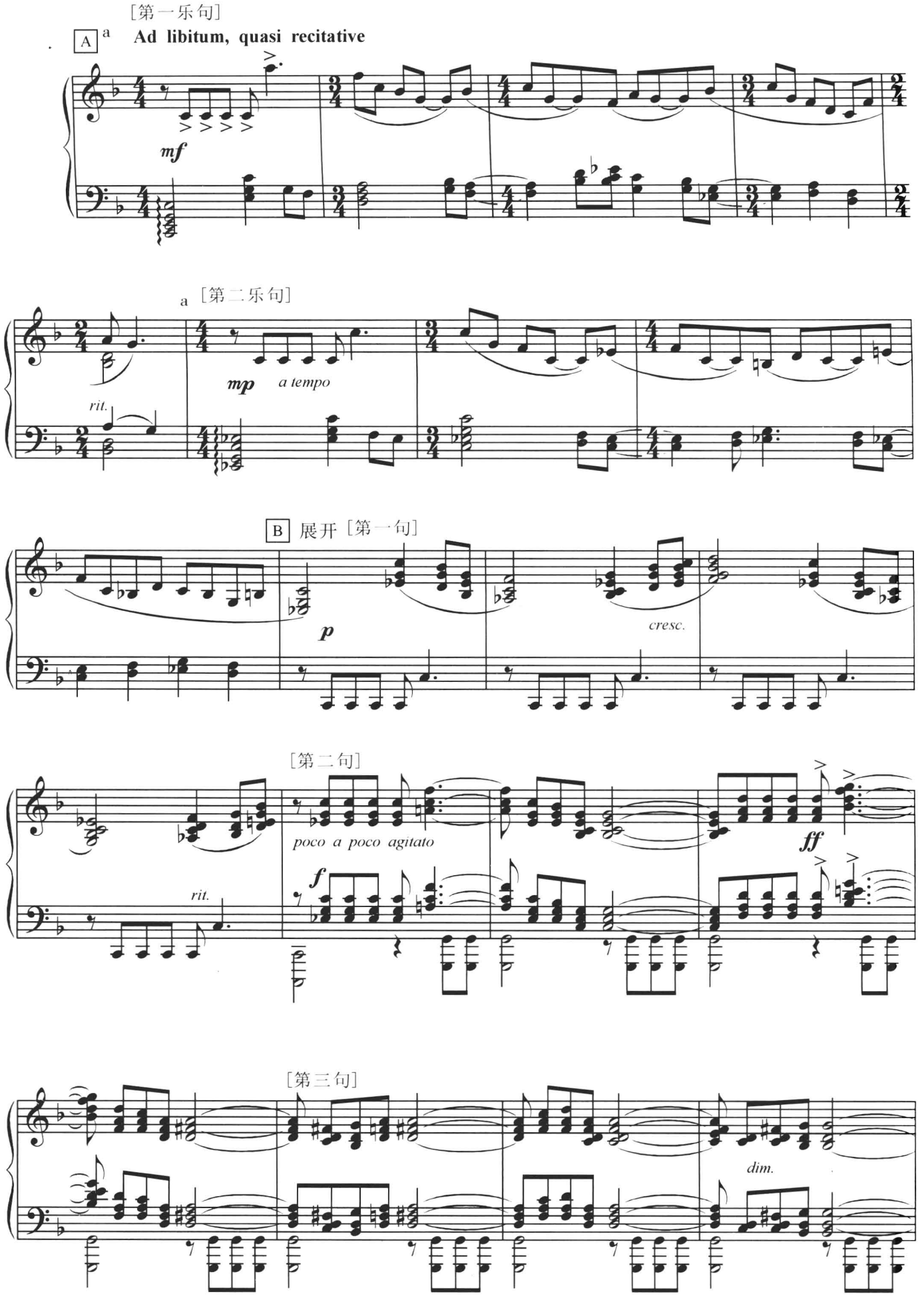
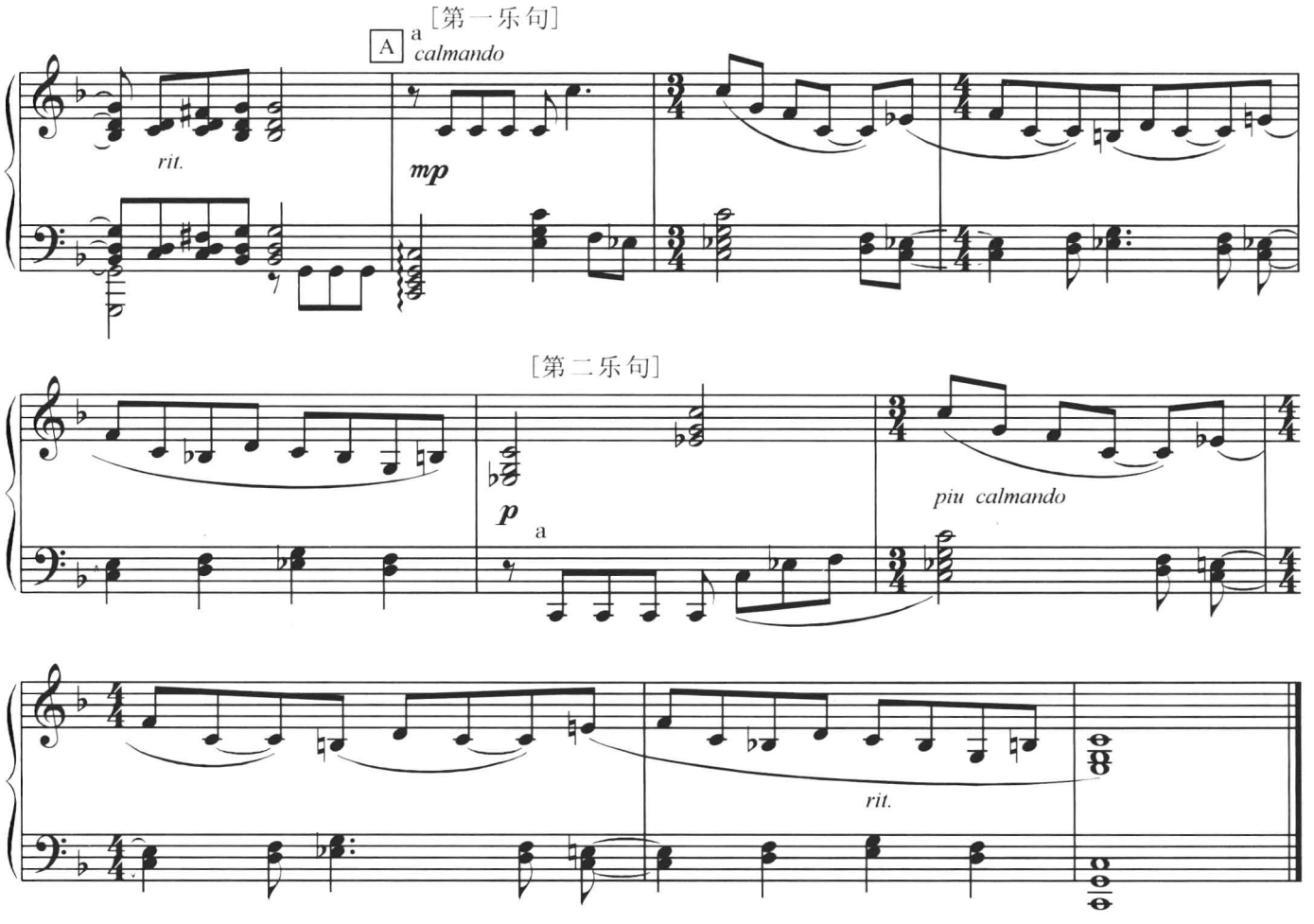
1. 中段变体型

有再现的单三部结构，其中部的写法的可能性极其多样，可分为若干种类型。第一种类型，即中段变体型，是变化较少的一种。

例152 莫扎特《入场曲》

例152，第一部分是a小调的两乐句平行乐段；第二部分上三度模进成C大调的两乐句平行乐段；第三部分再现到a小调，与第一部分完全相同。

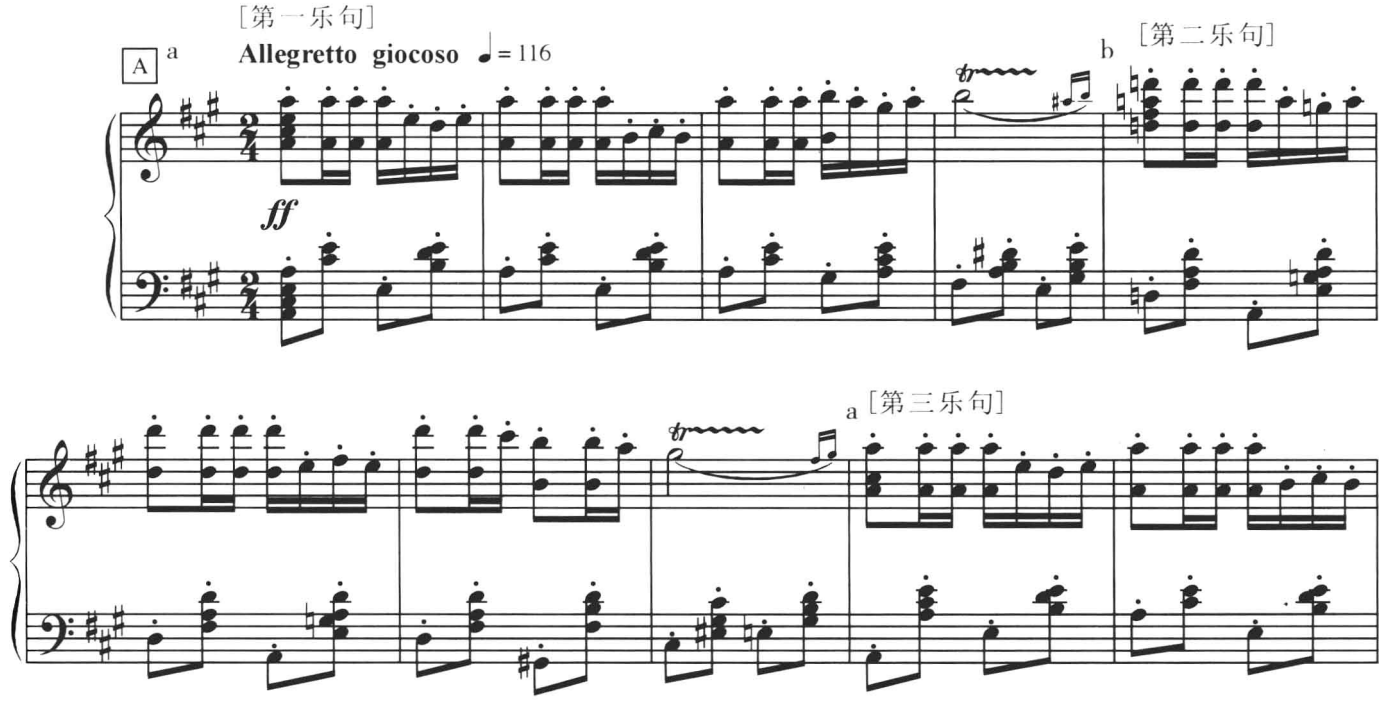
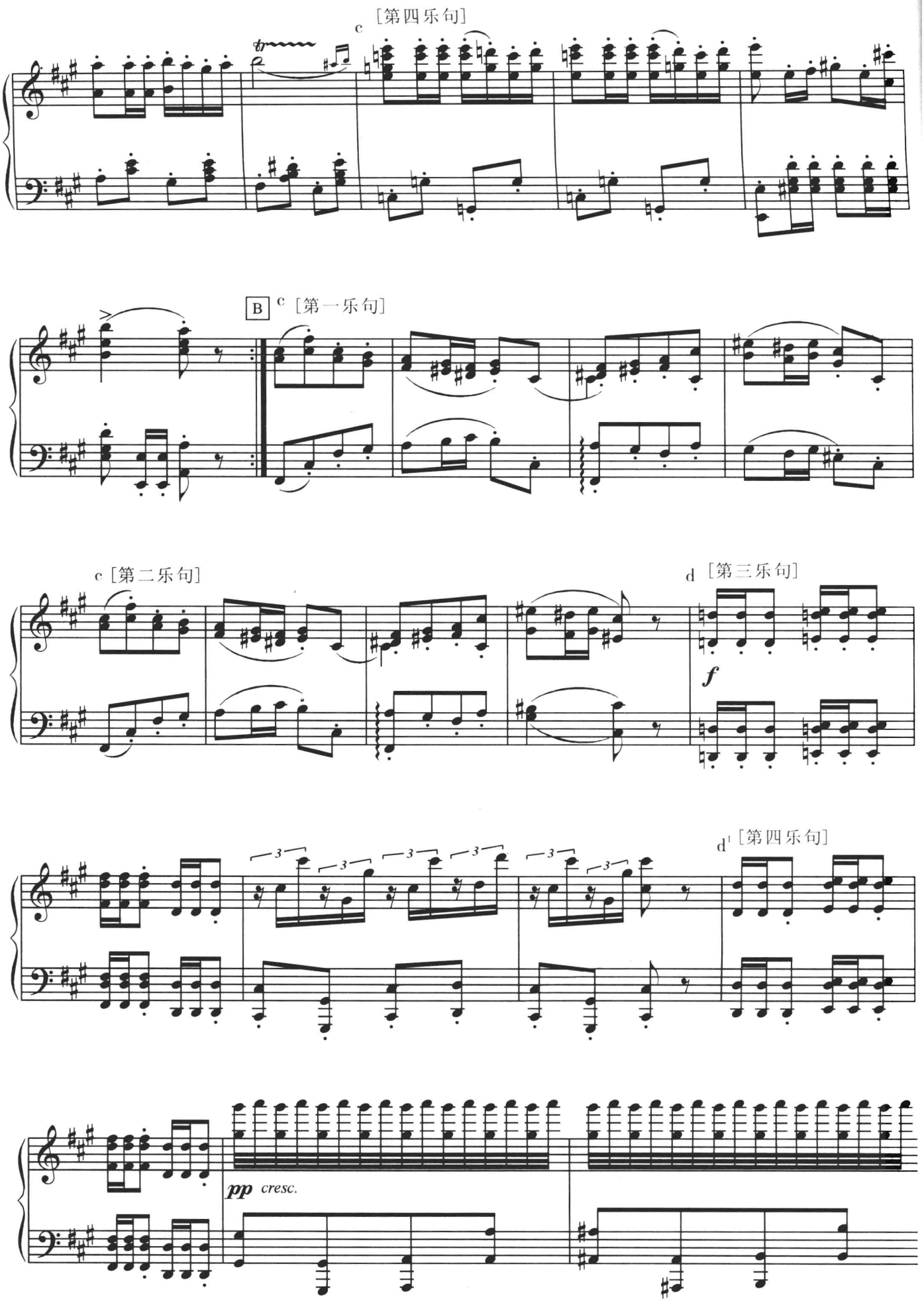
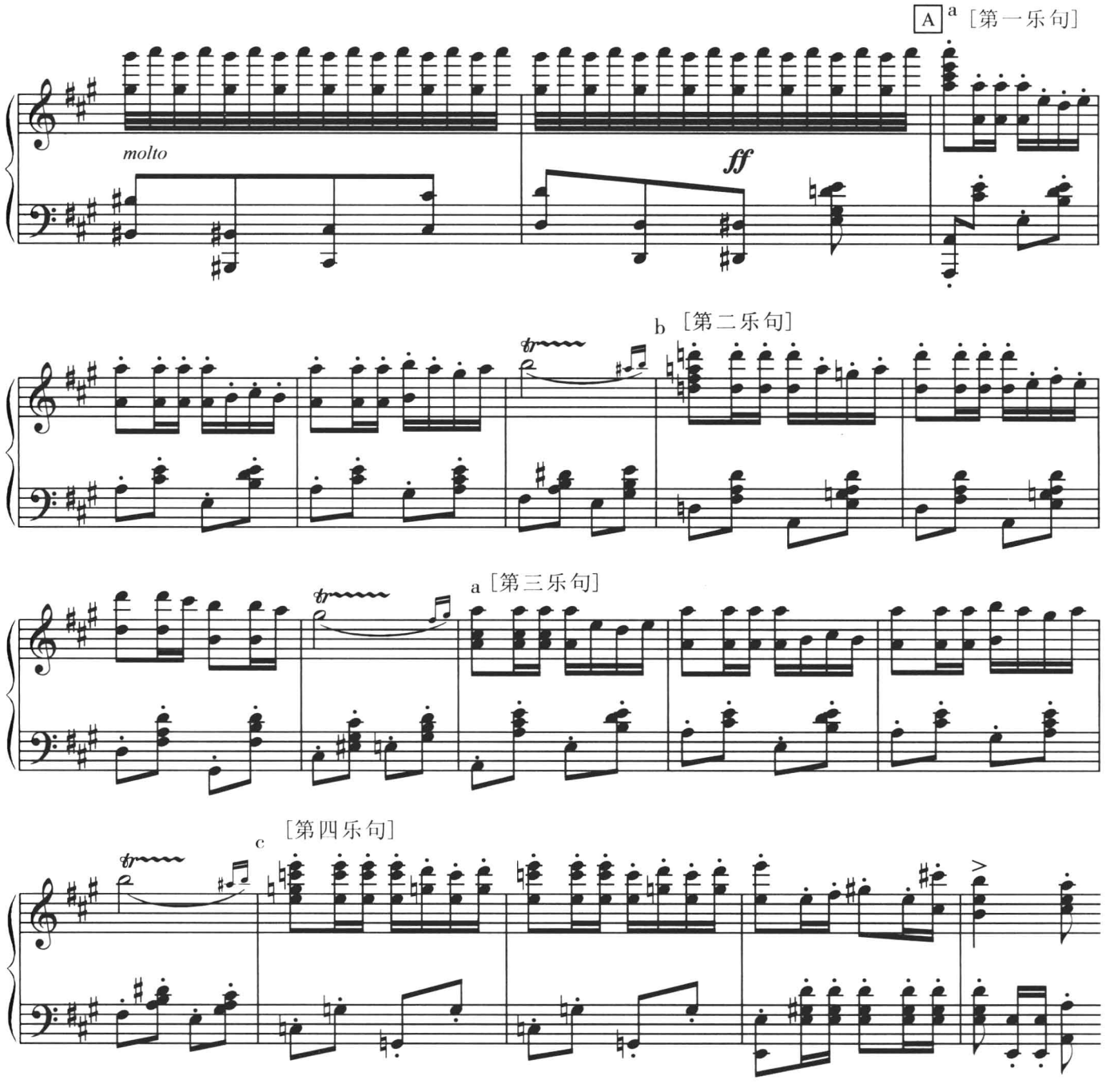
2、中段展开型

从某种意义上说，这是单三部曲式结构中最重要的最有艺术性的类型之一。其中部主要展开第一部分的乐思材料。

例153 贝多芬《第一交响曲》中的小步舞曲

例153，贝多芬第一交响曲的例子是非常典型的，其主题主要的材料就是由两个上二度进行的音组成的动机，几乎整个作品的百分之九十五以上都是由这个材料的反复、模进、倒影构成，只有在CODA中出现了少量的和弦分解的旋律进行。其结构，第一部分的是由两个四小节乐句构成平行乐段（第二乐句高八度进行并有些变化）。第二部分的展开，是不断地在不同调性上发展主题的主要动机材料，如果要分出类似的乐句的结构，可分成为五句，第五句是过渡到再现的准备句，各句长度不相等。第三部分再现，第一乐句与第一部分的第一乐句相同，第二乐句则作了很大的扩充，成为一个十小节的大乐句。尾声（CODA）也比较长大，也可分为8+8+5的三个类似乐句的结构。

[第一乐句]
A a
Ad libitum, quasi recitative
mf
a [第二乐句]
mp
a tempo
rit.
B 展开 [第一句]
p
cresc.
[第二句]
poco a poco agitato
f
ff
rit.
[第三句]
dim.

例154，第一部分是5+5的平行乐段，结束在民族调式C徵调式的小三和弦上；第二部分的展开，抓住主题材料的基本的部分节奏推向了音乐的高潮；再现部在音区的对比等处理上有些变化，最后结束在C徵调式的大三和弦上。

3、中段对比型，即ABA型

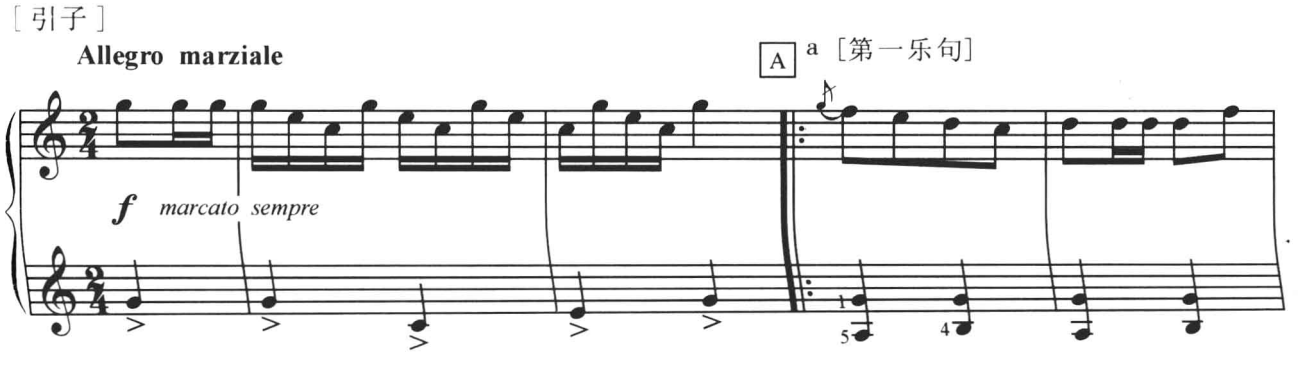
这也是单三部结构的一种重要类型，比较多运用在舞曲和进行曲这一类的音乐体裁上。

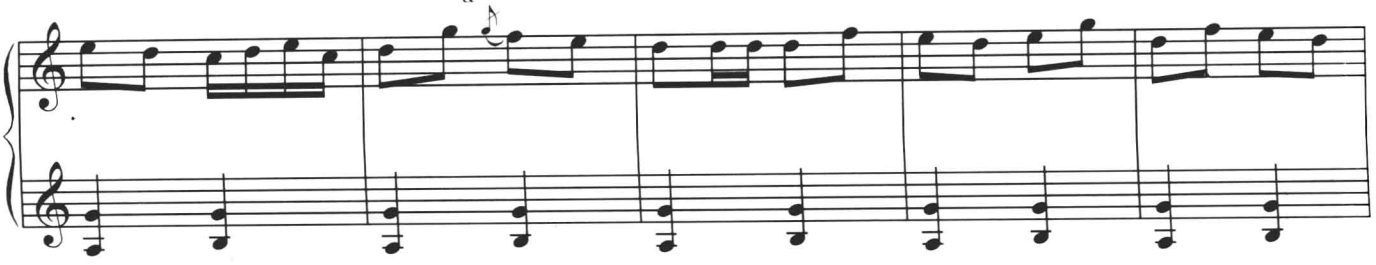
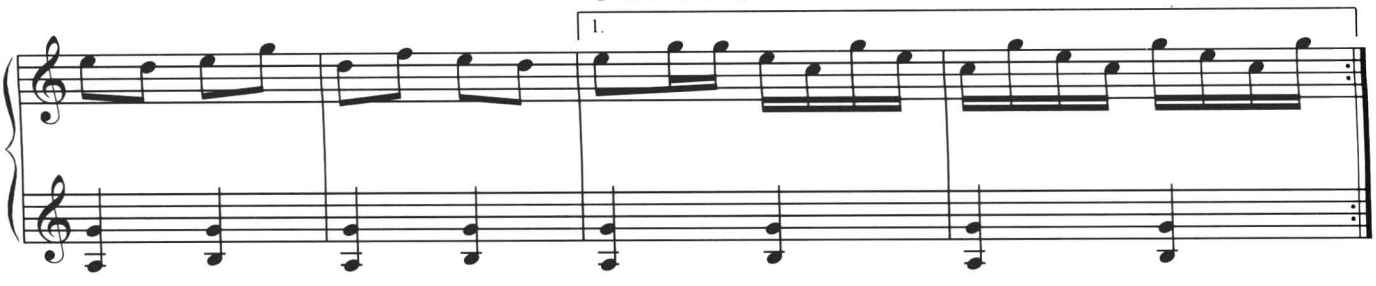
例155 比才《卡门序曲》

c [第四乐句]
tr
B
c [第一乐句]
c [第二乐句]
d [第三乐句]
f
d¹ [第四乐句]
3
pp cresc.

例155，A部是一个abac的复乐段，节奏非常统一而有活力；B部是一个ccd¹d的结构，先转入平行小调#f小调，结束在主调A大调的属和弦；A的再现完全和第一部分一样。

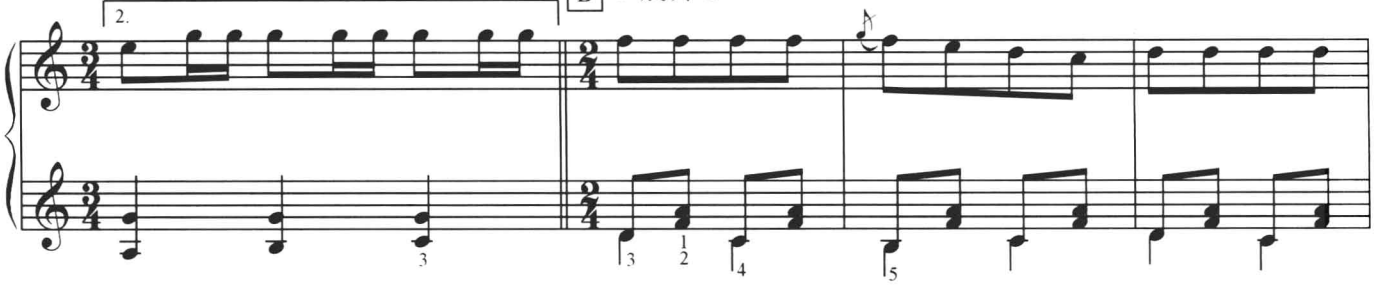
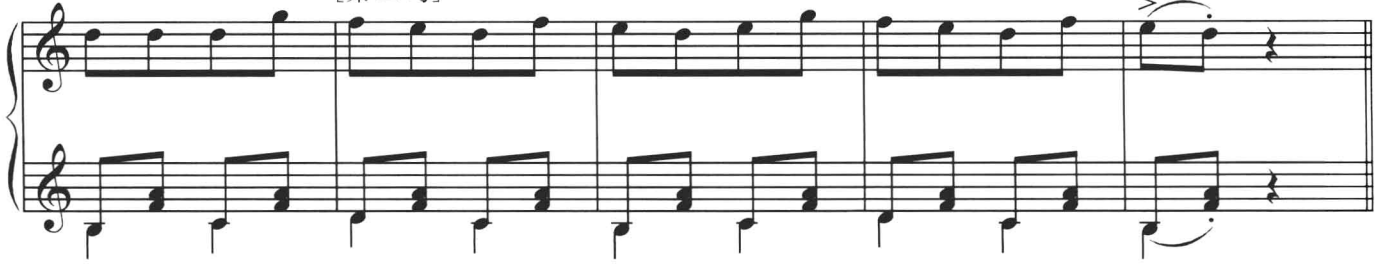
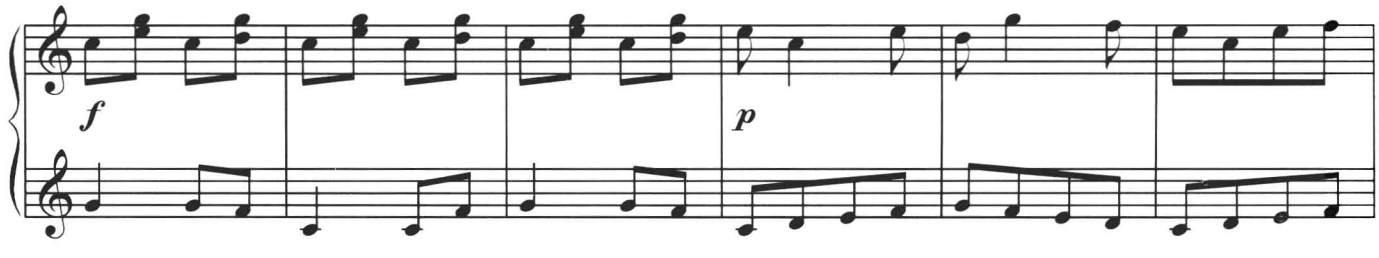
4、中段综合型

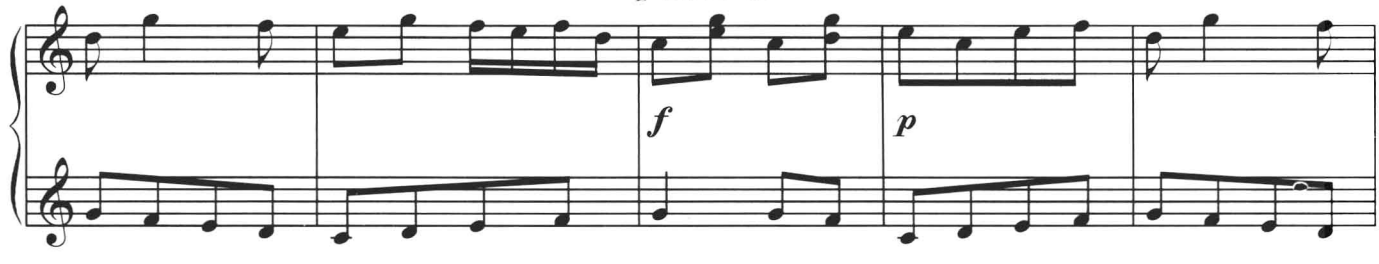
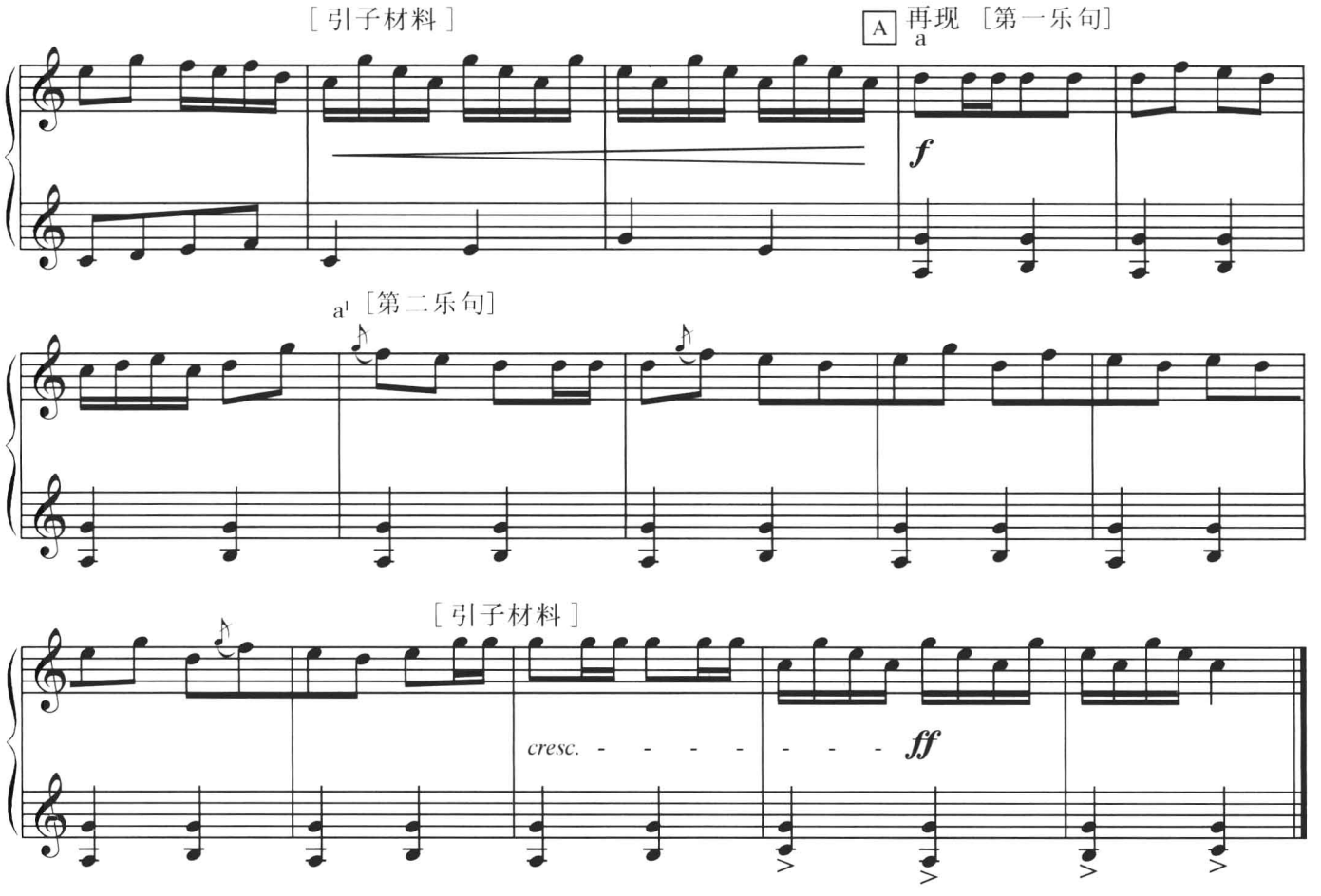
这种中段是将展开原主题材料与对比材料甚至对比性主题材料的运用相结合，是一种比较复杂的结构。

例156 斯特拉文斯基《五指托卡塔》



a¹ [第二乐句]

[引子材料]

[第一句]

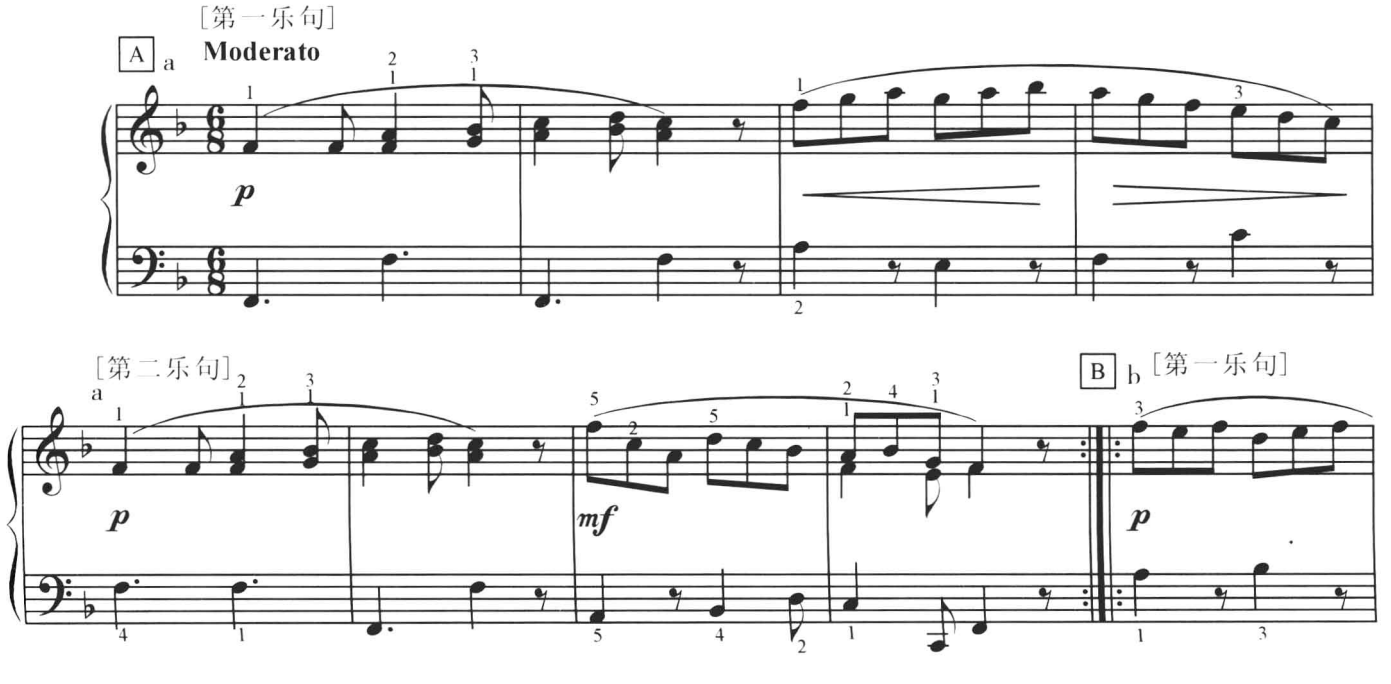
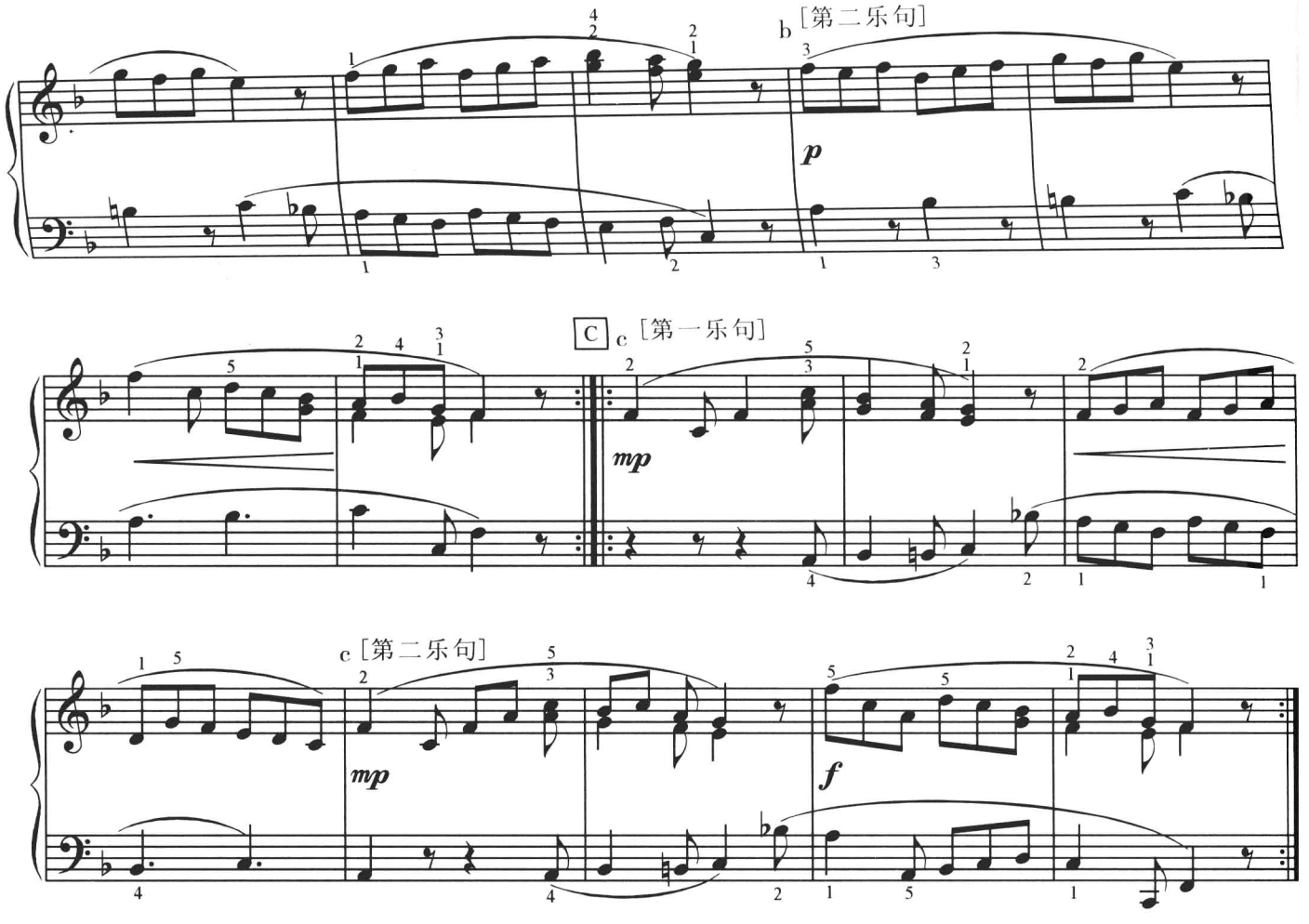
B I 展开 a

[第二句]

II 对比 b [第三句]

b [第四句]



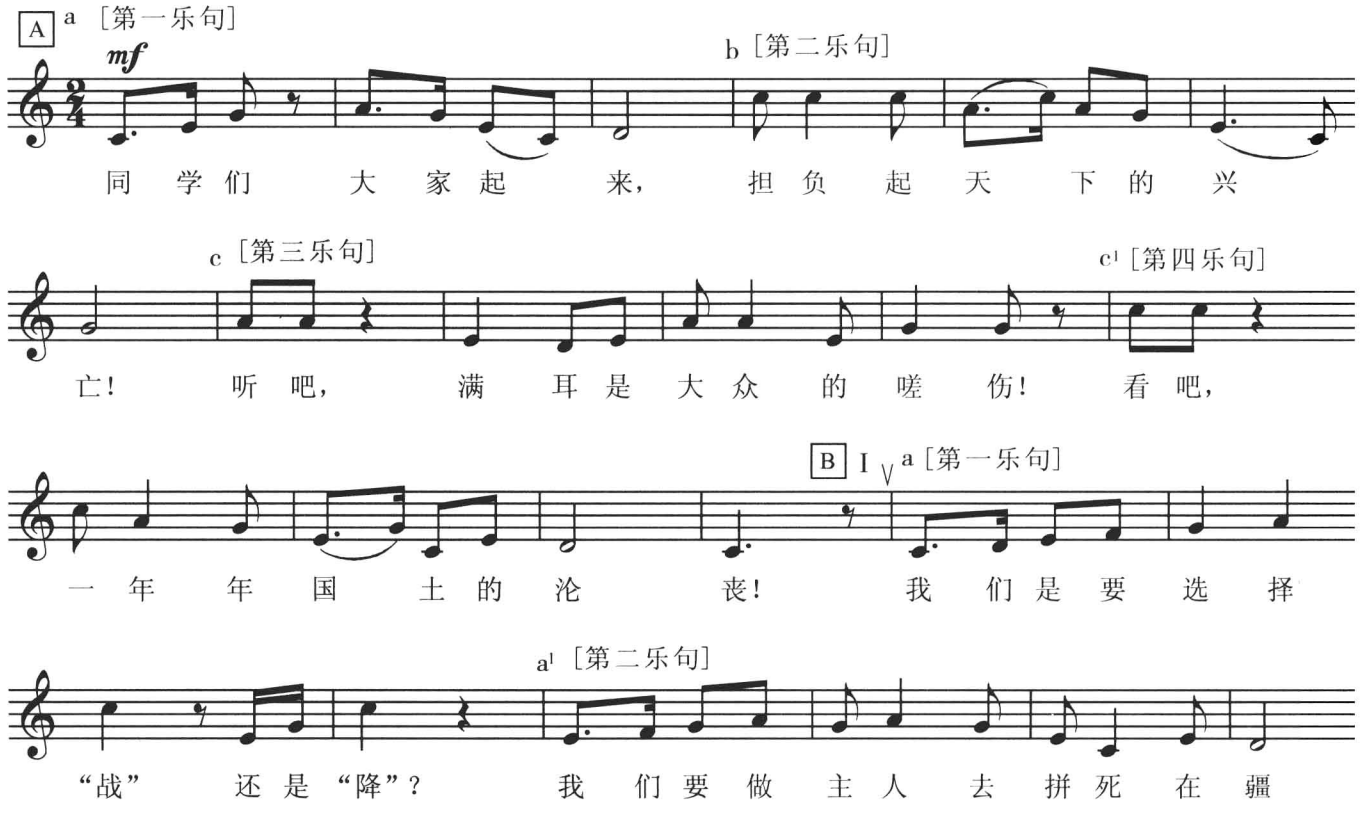
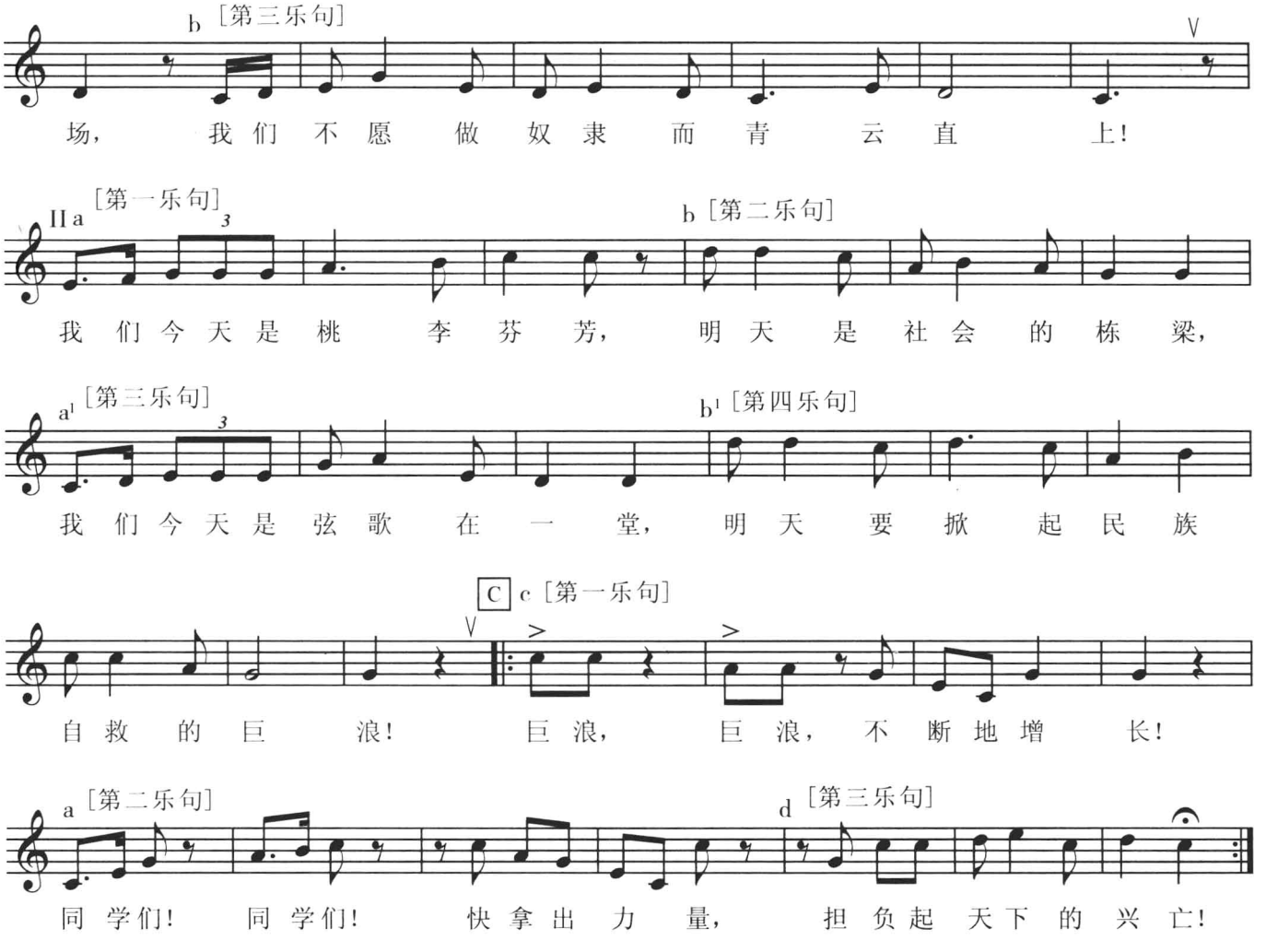
例156，开始是个两小节的引子，A部由两个乐句的平行乐段构成，第二乐句有扩充并接引子的材料作过渡再反复；B部Ⅰ也是a的材料的发展和变化，Ⅱ出现了对比性的b材料，类似插部，然后又出现引子的材料将音乐引向再现；A的再现有些变化，最后以引子的材料结束C大调的作品。整个作品调性方面没有什么变化，全部建立在C大调上，是个典型的新古典主义的作品。贝多芬A大调第二钢琴奏鸣曲第三乐章复三部结构的第一部分也是中段综合型单三部曲式，写得很有特点。

（二）无再现的单三部结构 ABC

没有再现的单三部结构较少运用，在声乐作品中稍多，在器乐作品中很少。

例157 巴赫《昂格莱兹舞曲》

例157，ABC各段均由两个四小节的平行乐段构成：aa，bb，cc，每次结束在F大调的完全终止。

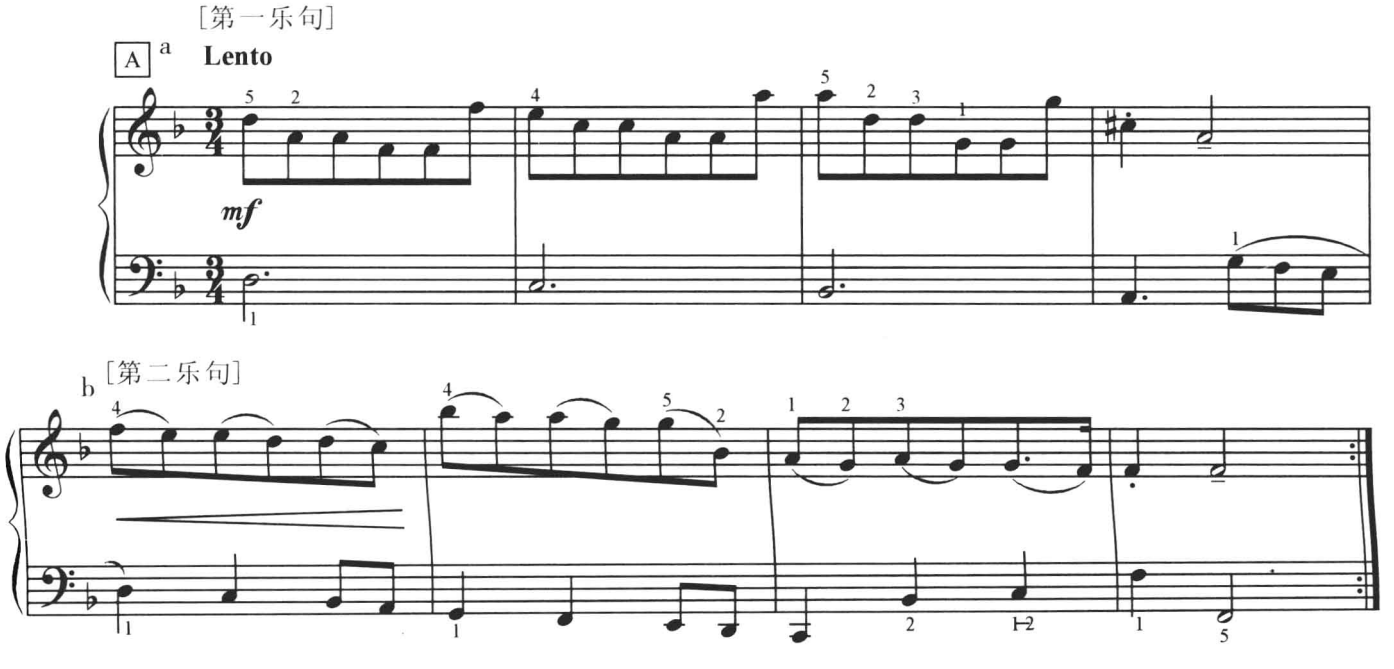
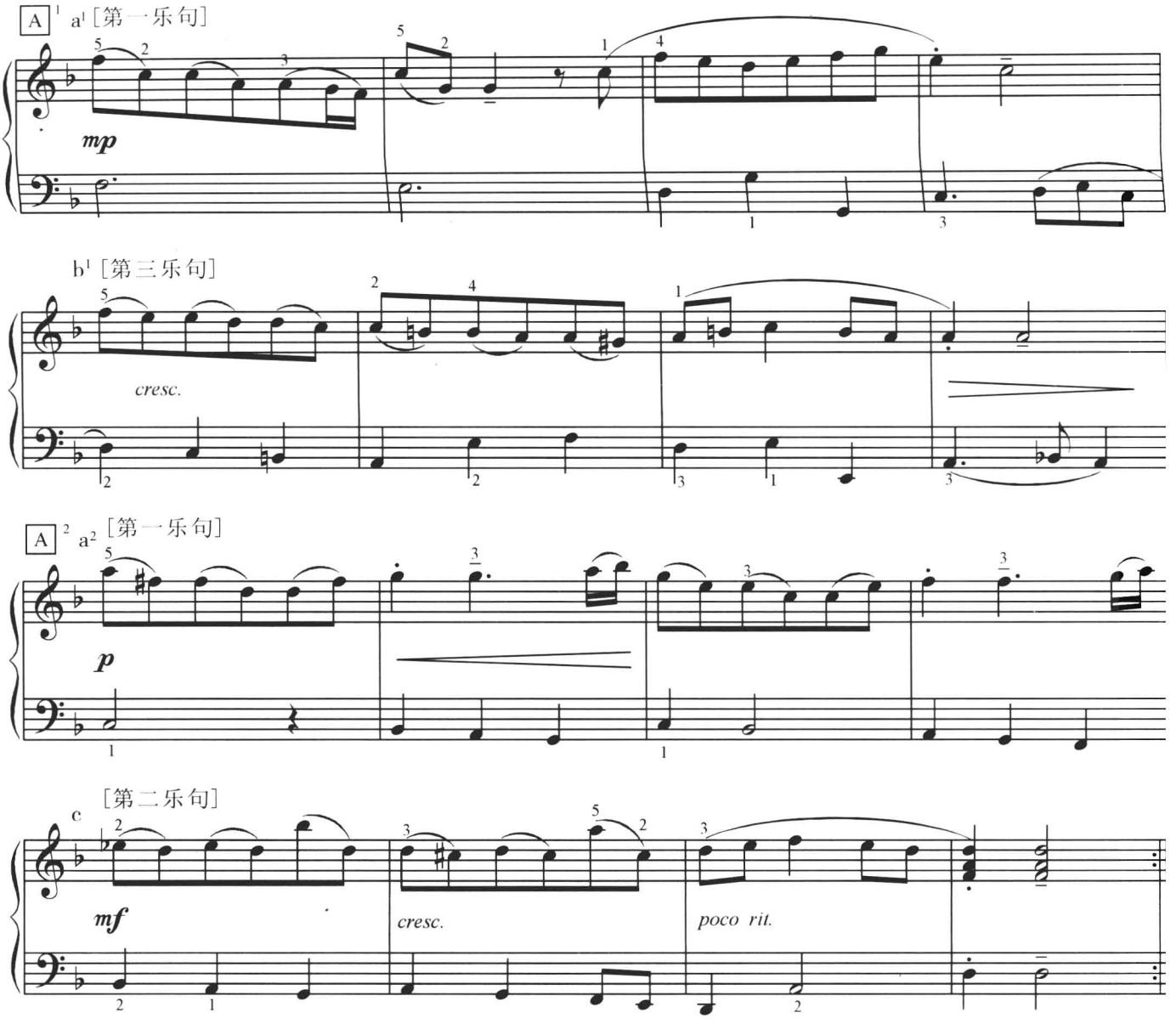
例158　聂耳《毕业歌》 田汉词



例158是聂耳的著名歌曲《毕业歌》，其内部结构相当复杂；A部是个abcc的四句乐段；B部分为两部分，Ⅰ是aab式三乐句乐段，Ⅱ是aba¹b¹的复乐段；C是cad的三乐句的乐段，其中第二句有再现歌曲第一句的因素。

（三）变体式单三部结构

还有一种单三部的类型，即变体式，其第二和第三部分都是第一部分的变体，即：AA^1A^2。

例159 亨德尔《萨拉班德舞曲》

例159，第一部分A由ab对比乐段构成；第二部分A^1由a^1b^1对比乐段构成；第三部分A^2由a^2c对比乐段构成。

单三部的结构组合的可能性非常多，本章只是举了一部分实例说明主要的三种类型中的一些组合，还有许多种不同的组合。中外许多优秀的作曲家写作了许多富于特色富于创造性甚至富于天才的单三部结构或其他的三段性三部性结构的作品。我们要了解多些作品的写作、写法，不断分析中外的各种作品，包括新作品。必须在掌握基本规律熟悉运用基本方法后，能举一反三灵活地创造性地运用作曲技巧，写出优秀的有特色的作品。

习题十

一、变体式的单三部旋律写作一条。

二、有再现的单三部旋律写作五条（中段变体型一条、中段展开型两条、中段对比型一条、中段综合型一条），调性关系可以变动。

三、无再现的单三部旋律写作两条。

第十一章 歌曲的体裁·人声的音域·声乐旋律的特点

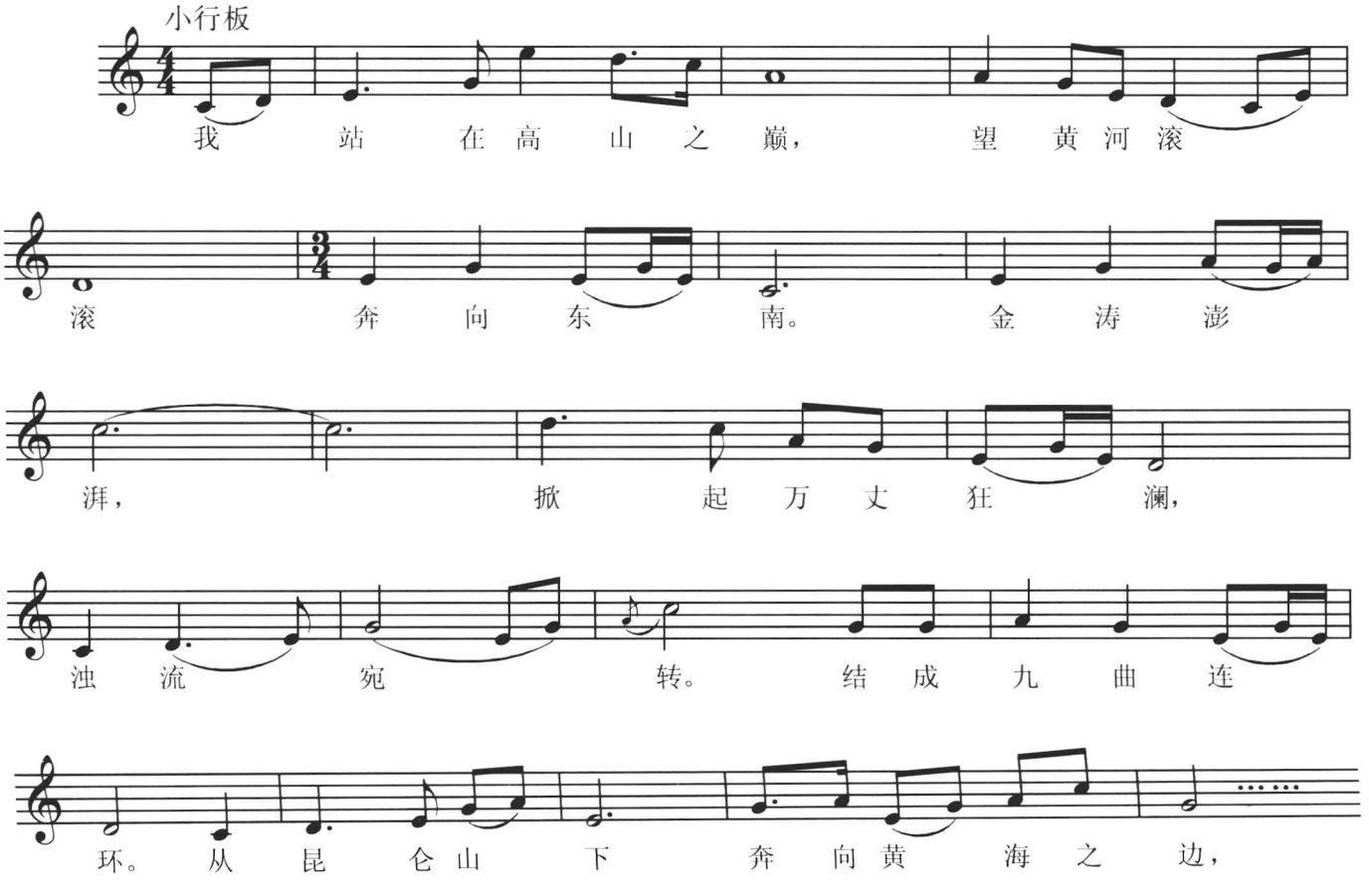
声乐作品和器乐作品是音乐作品的两种主要类型。在声乐作品中，除了歌剧、清唱剧、各类合唱、各类重唱等大型的或较为复杂结构的体裁，各种体裁的单声部的歌曲是传播最广泛的音乐作品类型。学习歌曲写作方法，对于专业作曲的学习和业余作曲爱好者都是非常重要的。要学习写作歌曲，首先，我们要了解歌曲的体裁，要懂得人声各个声部的音域，要知道声乐旋律的特点。

（一）歌曲的体裁

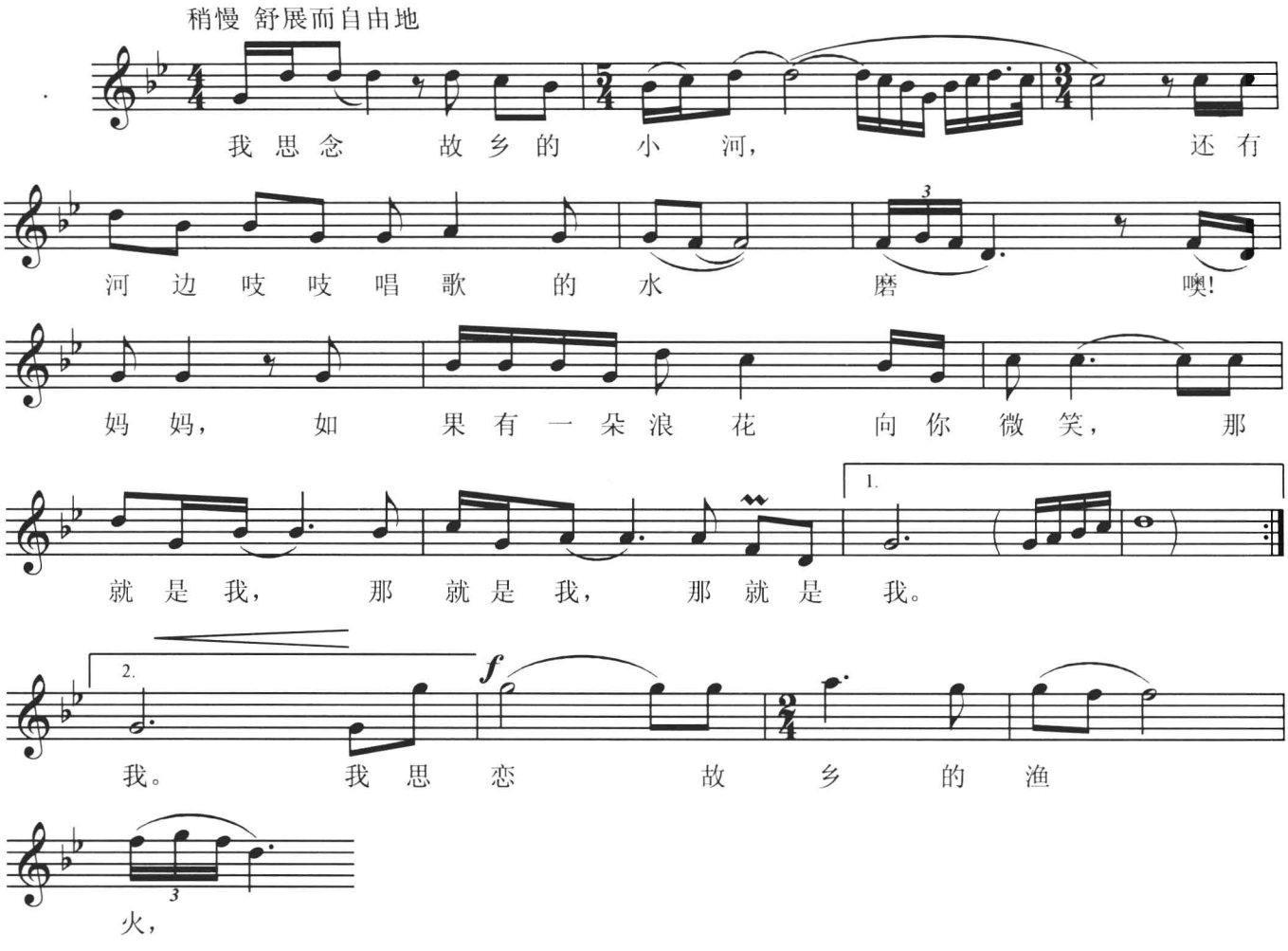
由于歌曲可以表达人们多种多样的思想感情，又往往与许多特定的环境及使用的方式有关联，因此歌曲的体裁是很多样的。比较常见的有以下几种。

1. 颂歌

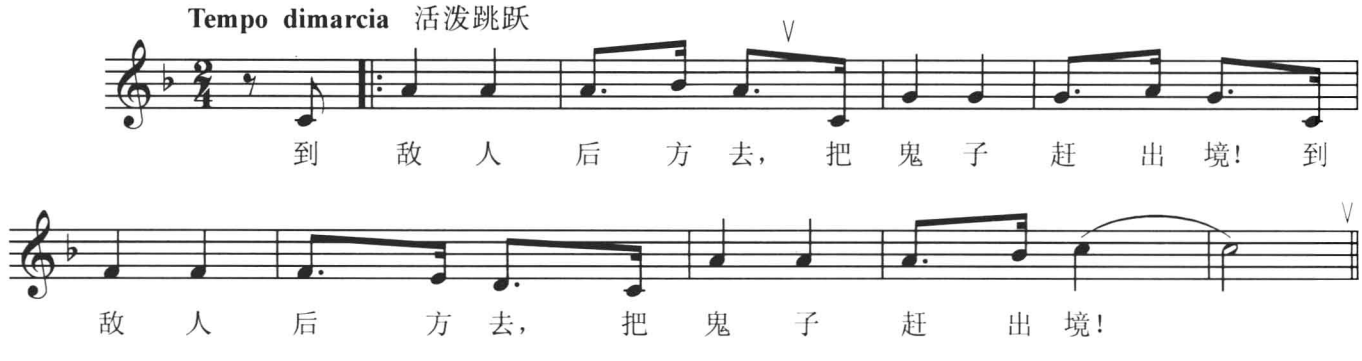
颂歌是表现人们对英雄、祖国、山河及各种人们所敬仰的对象的歌颂崇敬的感情的重要的歌曲体裁，它可以用单声部独唱和齐唱，也可以用多声部的重唱和合唱的方式。在旋律方面的特点，主要是宽广的节奏、大跨度的音域、音程的大跳、各种尾音的长音、多用中或慢的速度、有时有节拍的变化等。冼星海的《黄河颂》是一首非常优秀的独唱颂歌。

例160《黄河颂》 光未然词 冼星海曲

2. 抒情歌曲

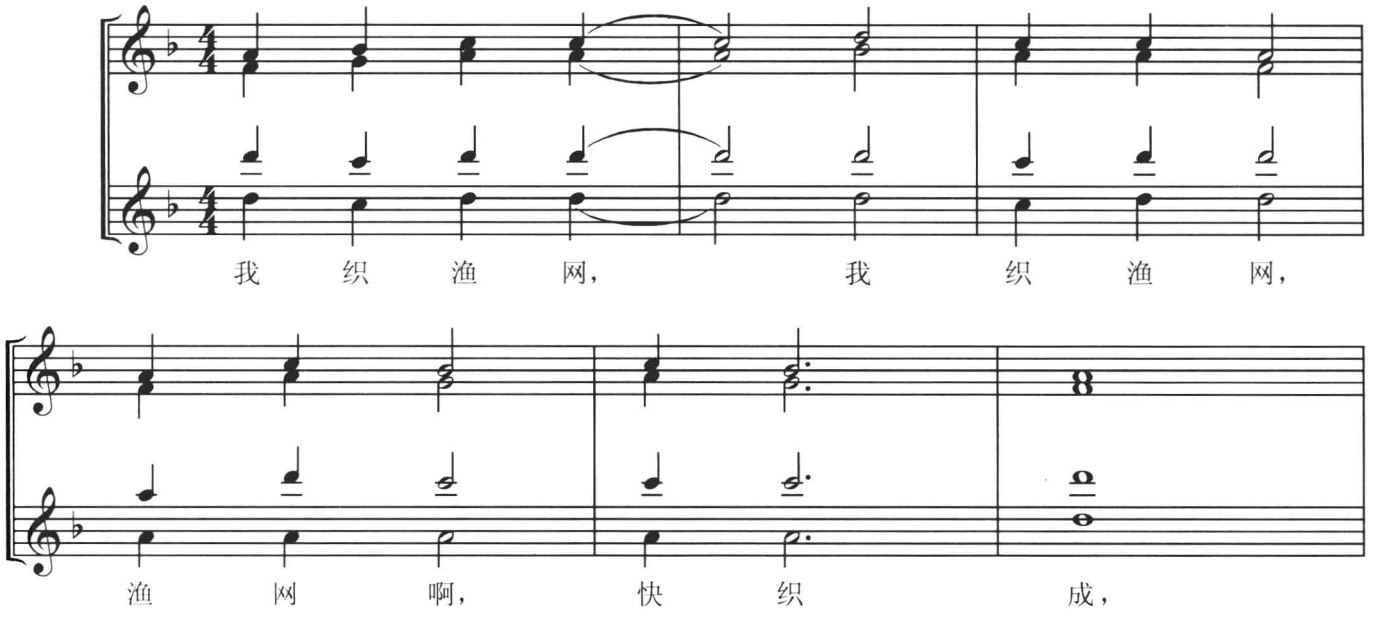
抒情歌曲是表达情感范围最广也是人们最喜爱的歌曲体裁之一。它可以表达对亲人、友人、恋人、故乡、大自然的现象、幻想的憧憬的事物、各种其他的境界的情感，感情色彩极其多样而细腻。在旋律方面的特点，往往特别富于歌唱性，旋律线条优美，旋律高低起伏自如，节奏形态多变并自然流畅，有时也使用变化的音和装饰音，常常一字多腔或带拖腔，常常结合感情表达的起伏变化音区或变节拍，有时用长短句的组合等。谷建芬的《那就是我》是一个典型的抒情歌曲实例。

例161 《那就是我》 晚光词 谷建芬曲

3. 进行曲

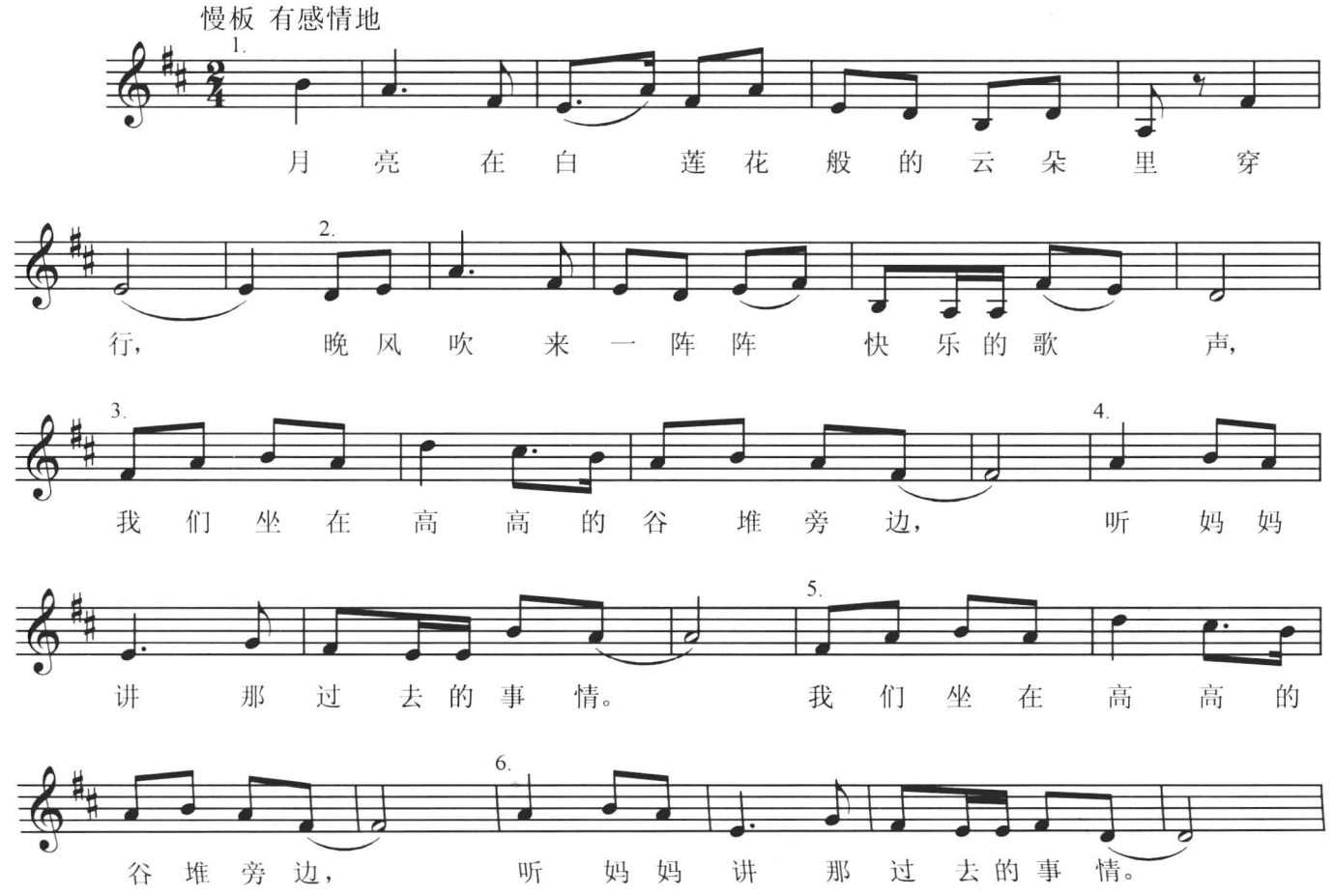
进行曲也称为队列歌曲，常常是表现一种群体性的昂扬的情绪，如著名的利尔作曲的《马赛曲》和聂耳作曲的《义勇军进行曲》等。它的节奏铿锵有力，常用附点及“前8后16”等节奏型（X·X̲ ，X̲X̲X̲），常用2拍子及4拍子，用3拍子的较少，结构比较工整，音域不宽，便于歌唱，旋律和节奏的进行均较多简练集中，不过于复杂多变。在曲式结构上，用主副歌形式的单二部曲式比较多，常称为二段体。冼星海的《到敌人后方去》是抗战时期的一首优秀的进行曲。

例162 《到敌人后方去》 启海词 冼星海曲

4. 劳动歌曲

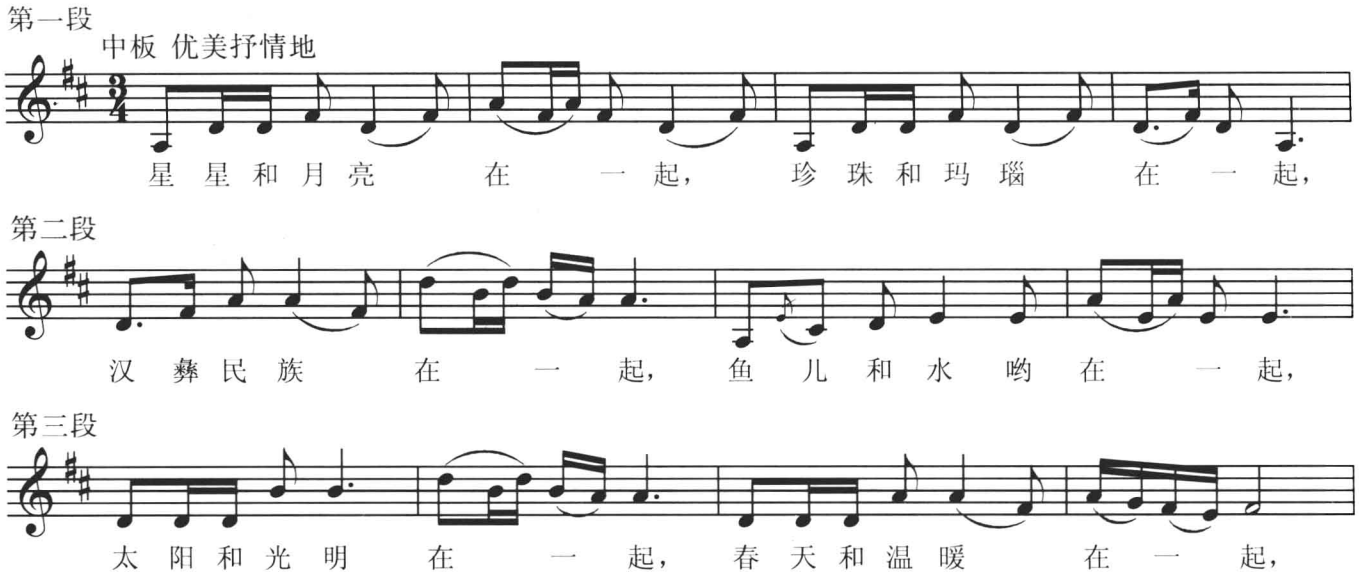
劳动歌曲是在各种劳动场合歌唱的歌曲，在中国民间各种号子是很常见的。大部分劳动号子，节奏有力、音调简单。但由于各种劳动的特点各异，也有不同的音乐特点。如下例表现妇女织渔网的开朗的情绪，音调比较抒情优美，节奏较平缓。

例163 南斯拉夫民歌《织渔网》

5. 叙事歌

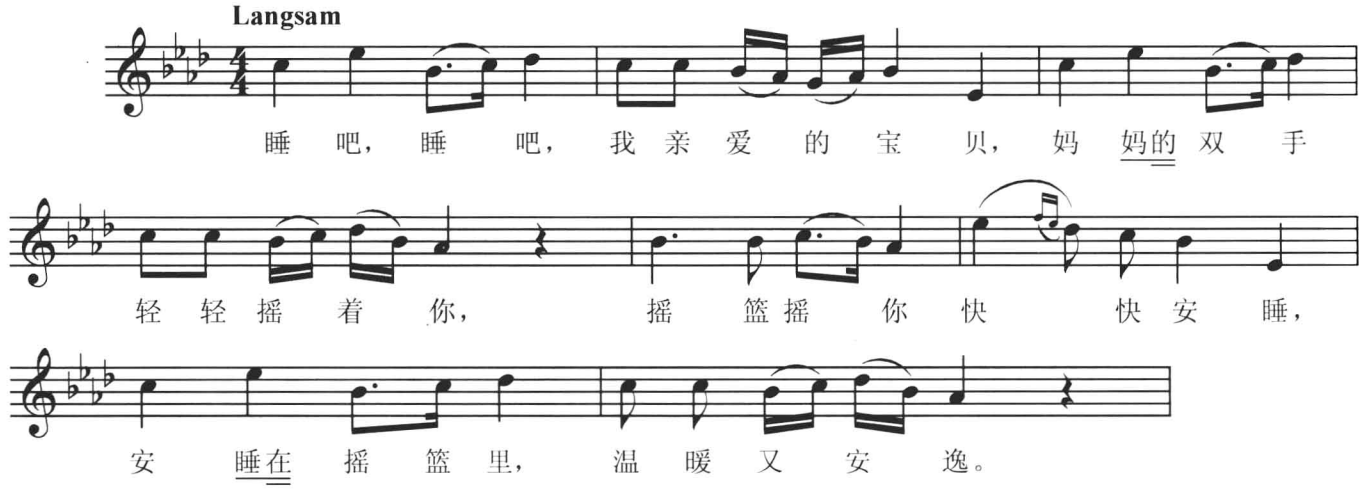
叙事歌是叙述事件、故事或回忆的歌曲体裁，往往是以第一人称来讲述，歌词很重要。旋律常常比较口语化，词曲结合自然清晰，感情的起伏与语气紧密结合歌词的情节。下面这首是瞿希贤的著名歌曲。

例164 《听妈妈讲那过去的事情》 管木华词 瞿希贤曲

6. 歌舞曲

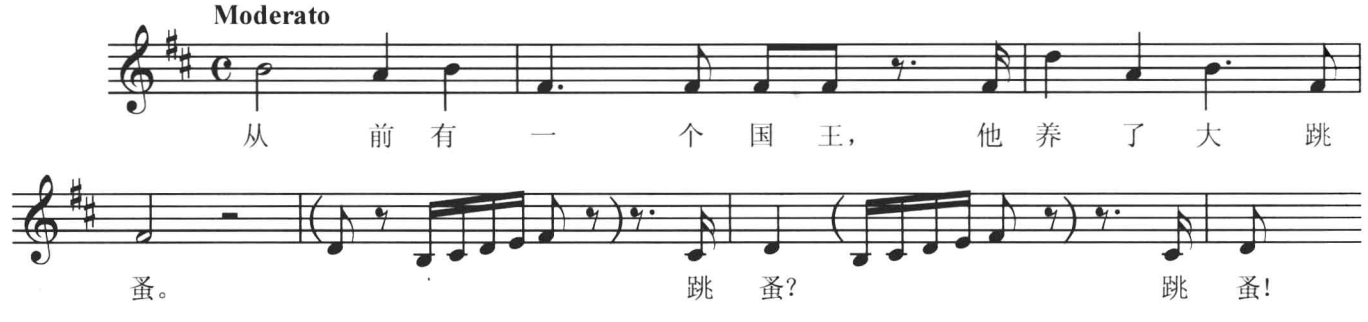
歌唱与舞蹈同步结合的歌曲体裁称为歌舞曲。可分为节奏性的和抒情性的两类，前者节奏感强，往往各民族的不同的歌舞曲有不同风格的有特性的节奏型；后者旋律抒情优美。也有些歌舞曲将强烈而有特点的节奏与优美动听的旋律结合了起来。曹美韵的《在一起》是个好的例子。

例165 《在一起》 彝族民歌词 曹芙韵曲

7. 摇篮曲

摇篮曲是表现母亲在摇篮时轻轻哼唱让婴孩甜蜜入睡的歌曲，中外均多见。其旋律往往起伏较小，不需要明显的高潮，节奏虽不复杂，确常有摇荡的节奏感。舒伯特的《摇篮曲》是一首著名的歌曲。

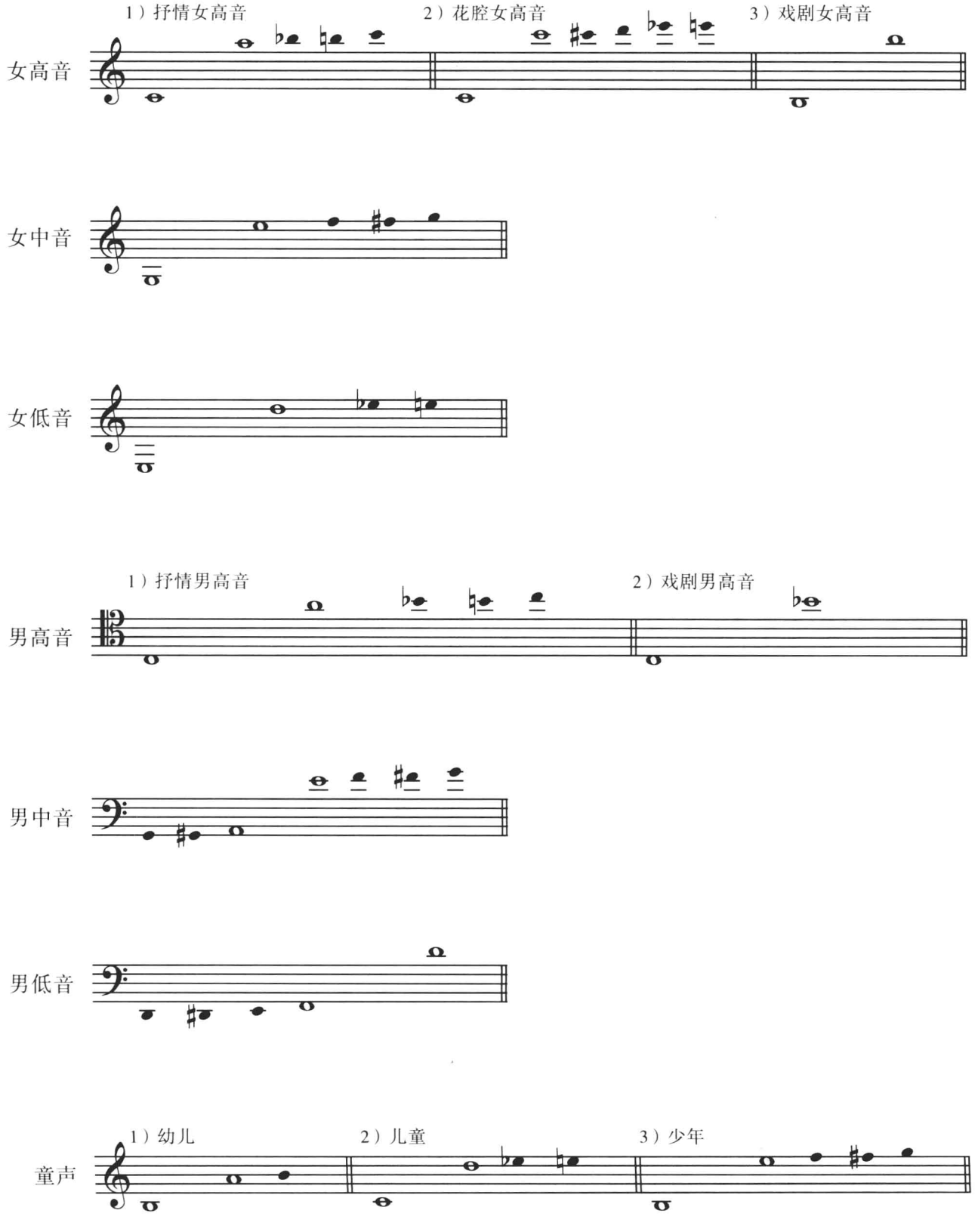
例166 《摇篮曲》 克劳蒂乌斯词 舒伯特曲

8. 讽刺歌曲

讽刺歌曲常常用讽刺和嘲笑的口气和语言，揭露和鞭挞社会上的丑恶事物和人物。旋律上常采用一些有特点而夸张的音调和节奏，音调与歌词的语气紧密结合，并且常常结合生动形象的前奏、间奏。著名的讽刺歌曲《跳蚤之歌》借跳蚤来讽刺俄国沙皇上层社会的腐败。

例167 《跳蚤之歌》 歌德词 穆索尔斯基曲

歌曲的体裁非常多，以上列举的是最常见的几种歌曲体裁。其他的譬如还有船歌、儿童游戏歌、夜曲、诙谐歌曲、表演唱歌曲、婚礼歌、宗教仪式歌曲等等。

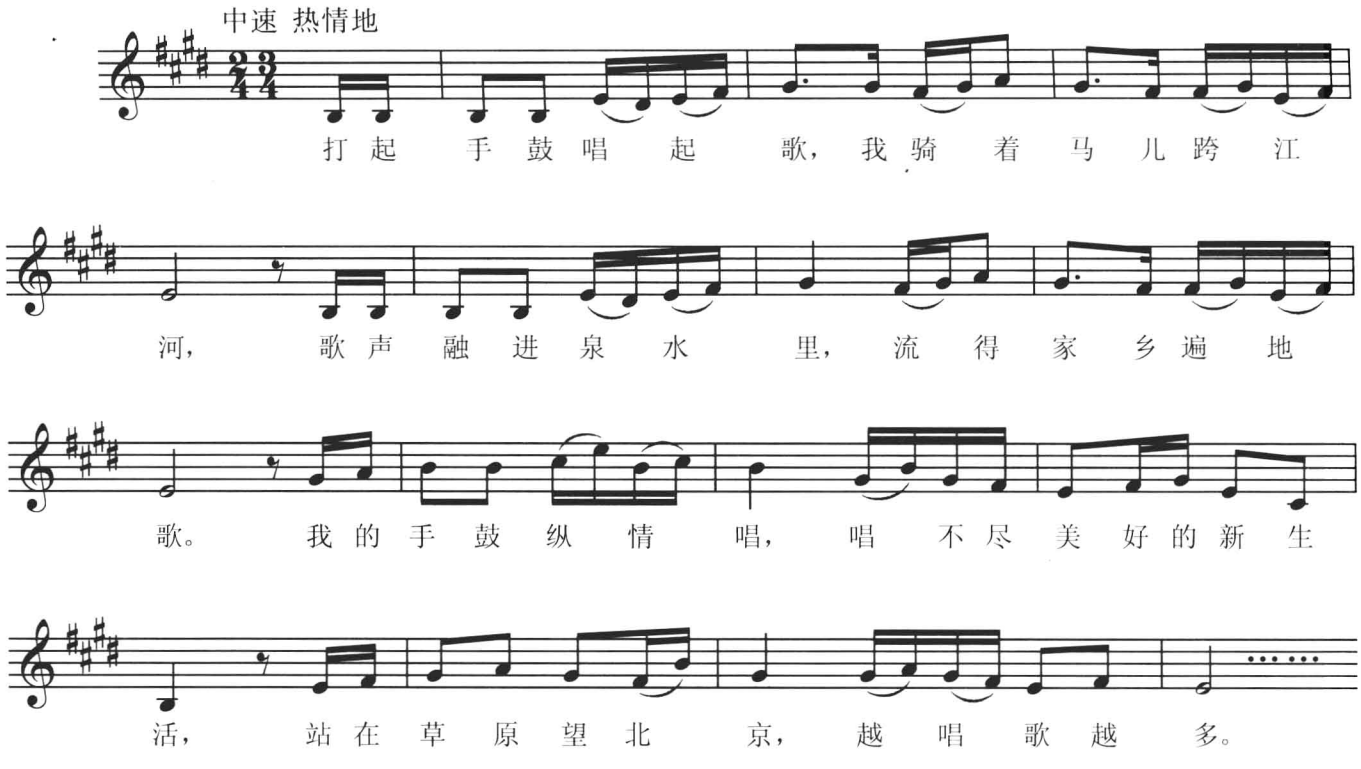
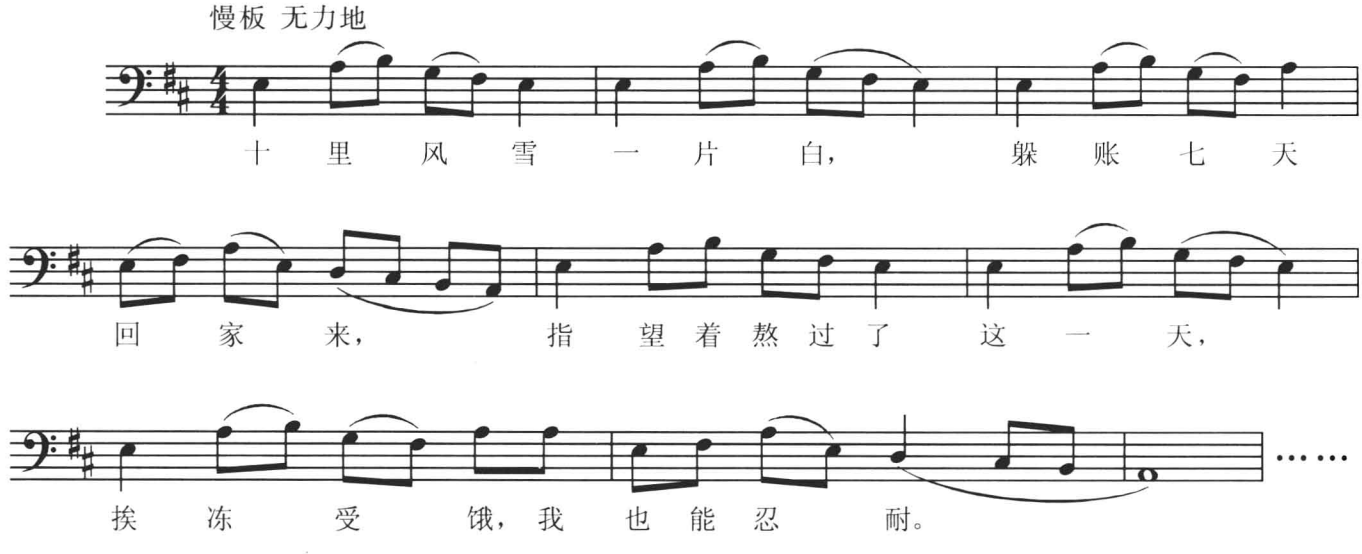
（二）人声各声部的音域

写作歌曲必须要懂得人声各个声部的音域和常用音区。成年人的声部分为女高音、女中音、女低音、男高音、男中音、男低音六类。其中女高音还可细分为抒情女高音、花腔女高音、戏剧女高音三种。男高音还可细分为抒情男高音、戏剧男高音两种。童声的情况较简单，一般不细分。



在了解了各个声部的音域之后，还要注意各个音区的运用。各个声部的音域通常分为低音区、中音区、高音区，最低和最高的几个音要慎用少用，尤其是最高音，需要用时也常常只在最高潮时用。

下面两个例子是女中音和男低音的歌曲。男高音和女高音的歌曲很多，可以找一些歌谱分析一下。

例168　女中音独唱《打起手鼓唱起歌》　韩伟词　施光南曲

例169　男低音独唱《杨白劳》　贺敬之词　马可曲

（三）声乐旋律的特点

要写好歌曲，我们还必须要注意声乐旋律的一些特点。

1．大部分歌曲歌唱性强，流畅自然，并且便于演唱。

2．歌曲旋律的音程进行，应当以级进为主，因为级进的旋律进行最接近于人的语言的声调的起伏。

3．根据歌曲情绪的需要运用大跳，大跳后常常是反向的进行，较多的是反向级进（如《黄河颂》第1小节的上六度大跳）；有时也可用同度的同音反复进行处理（如《到敌人后方去》开始的大六度跳进，接着几个同音反复）。

4．歌曲旋律的节奏处理可以根据不同体裁和不同作品的具体要求，作必要的灵活的处理，但在节奏处理和速度处理上不要过快过紧，否则会难于演唱、难于吐字，甚至不能演唱。

5．除了无调性的声乐作品外，一般情况下歌曲旋律的调性与调式感要清楚和稳定。

6．注意歌曲旋律与和声的关系，尤其是终止式的旋律进行。

7．有时歌曲旋律中可以运用分解和弦的进行，调式调性清楚，情调较为明快，如例165《在一起》。但是，这个方法也不能滥用，否则有时会影响旋律的歌唱性（要以级进为主）。

8．音域和音区的处理要恰当，写歌曲必须要考量为哪个人声的哪个声部而写，绝对不能超出该声部的音域。而且要区别是独唱的声部，还是合唱或齐唱的声部。通常同样的声部，合唱声部的音域小于独唱，齐唱声部的音域小于合唱的声部。另外，各声部音域的两端音区要慎用。

9．根据歌曲情绪和风格的要求，可以运用变化音的手法，但不宜过多。否则会影响到调性调式的清楚，有时候也会过于难演唱，或者在音准上产生困难。

10．歌曲的旋律可以转调，但也不宜过多过于频繁地使用。

习题十一

写作不带歌词的声乐旋律十二条：

1）三种女高音各一条

2）女中音、女低音各一条

3）两种男高音各一条

4）男中音、男低音各一条

5）三种童声各一条

结构、风格、体裁不限制，可自由选择，但是要标明。

第十二章 词曲的关系·歌曲的构思与设计

歌曲从本质上来说，是音乐（旋律）与文学（歌词）相结合的综合艺术体。要写好歌曲，必须要研究歌词的特点，必须要研究和处理好词曲的关系。歌曲的构思与设计也与歌词有密切的联系。

（一）好的歌词的特点

1．好的歌词也是好的诗。

2．好的歌词必须主题明确，形象集中。

3．好的歌词要有真情实感，感情色彩要浓郁强烈。

4．好的歌词要具有歌唱性和音乐性。

5．好的歌词要适度口语化，像谈话一样，要有参与感。

6．好的歌词经歌唱后能直接让听者易于理解，易于引起感情和情绪的共鸣。

7．好的歌词结构要简洁清楚，长短合适，不适宜太过分复杂的结构。

8．好的歌词不宜用生僻的词汇，不宜用大部分人们不熟悉的典故和比喻。

（二）词的内容确定歌曲体裁

在大多数的情况下，歌曲体裁的确定是由歌词的内容决定的。我们可以留意一下上一章关于歌曲体裁的部分，所介绍的八种常见的歌曲体裁，举了八个歌曲的实例，注意它们的歌词内容和体裁的关系。

当歌词的内容是表达对祖国、对英雄、对大自然、对人们崇敬的对象的赞颂时，则常用颂歌的体裁来表现（参见例160《黄河颂》）。

当歌词是抒情性的，抒发人们的各种不同场合下的细腻的情感时，则常用抒情歌曲的体裁来表现（参见例161《那就是我》）。

当歌词的内容表现民众或军队强有力的意志和决心时，万众一心，众志成城，则常用进行曲的体裁来表现（参见例162《到敌人后方去》）。

当歌词表现劳动的场面、劳动的节奏、劳动的情绪时，则常用劳动歌曲的体裁来表现（参见例163《织渔网》。

当歌词的内容是叙述事件、故事或回忆当年的情景与场面时，则常用叙事歌曲的体裁来表现（参见例164《听妈妈讲那过去的事情》）等等。

（三）词曲风格的协调

每一首好的歌词，作为文学性的艺术品，都有它自己的艺术风格特点。在歌词的艺术风格方面，常常可以遇到两种不同的情况。

1．比较确定的地方性的或民族性的风格色彩。

2．有些歌词的艺术风格没有与特定的地方性风格或特殊的民族性风格相联系，作品的艺术风格比较宽泛或者较为抽象朦胧。

在第一种情况下，必须在歌曲的旋律上也同样体现歌词所体现出来的某种特定的地方风格或民族风格。譬如，上一章例举的例165，歌词是彝族的民族风格，作曲家曹美韵在歌曲旋律上使用了彝族民间歌曲的音调，使用了彝族歌舞曲常用的分解和弦式进行，也运用了节奏形态的“前8后16”和切分节奏型，这些也是彝族歌舞曲常用的节奏型。因此，使人感到犹如在四川大凉山或云南彝族聚居地区和彝族人民同歌共舞的欢乐场面。

在第二种情况下，作曲家在处理歌曲风格上可以更加自由更加灵活。这种类型的歌曲更为常见。

（四）词曲结构的协调

在确定了一个好的歌词以后，必须认真分析研究歌词的结构。

歌曲的构成与设计中，一个重要的方面是确定音乐的结构。在大部分比较小型的歌曲中，主要的有三种常见的曲式结构。

1．一部曲式结构，常称一段体。

2．单二部曲式结构，常称二段体。

3．单三部曲式结构，常称三段体。

在较多的情况下，歌词的结构决定歌曲的结构。譬如下面这首歌词《仲夏夜的风》（穆强词），在结构上可以分为内容上有内在联系较多的三个段落，但其结构形态和表现情感的层次有些区别。这样，便可以用ABC三段的没有再现的单三部曲式结构来处理。

仲夏夜的风　　穆强词

风儿坦荡吹拂，
朦胧月色，
一股股麦香的气息扑鼻，
蚂蚱跳上了我的脚脖儿。

多少次我躺在故乡的麦垛，
望着眨眼的星星闪烁，
过去的局促折磨，
渐渐化作故乡舒心的寂寞。

啊，生活的折磨，
生活的寂寞，
印在世间的情感风月里，
伴你走过，
伴你吹过……

有时候，作曲家也可以在歌词的原有的结构的基础上，作一些调整和处理。譬如歌词是两段（A和B），第一段歌词表现了主题的意义或主要的情感寄托，有时候作曲家可以在第二段之后，再次重复其第一段歌词的全部或核心的部分，形成ABA的带再现的单三部曲式结构。歌词《唱月》就可以这样处理。

唱月　　贺东久词

天上只有一轮月亮，
人们千百次把它赞叹，
有人欣赏它的残缺，
有人迷恋它的丰满。

圆月像一个美好的故事，
弯月似一首含蓄的诗篇，
人们头顶着同一轮月亮，
抒发着心中不同的情感。

这首词的第一段以“天上只有一轮月亮”开始的四句，表达了人们对月亮的深情赞美。第二段以“圆月像一个美好的故事”开始的四句，进一步从各个侧面深化人们对月亮的情感。整首歌词是两大段的分节歌，第二大段也是相同的AB两段8句（此处从略）。这首歌曲可以考虑在AB两段之后，再现前面A段，譬如再现其前面两句。

（五）词的情感色彩对音乐设计的影响

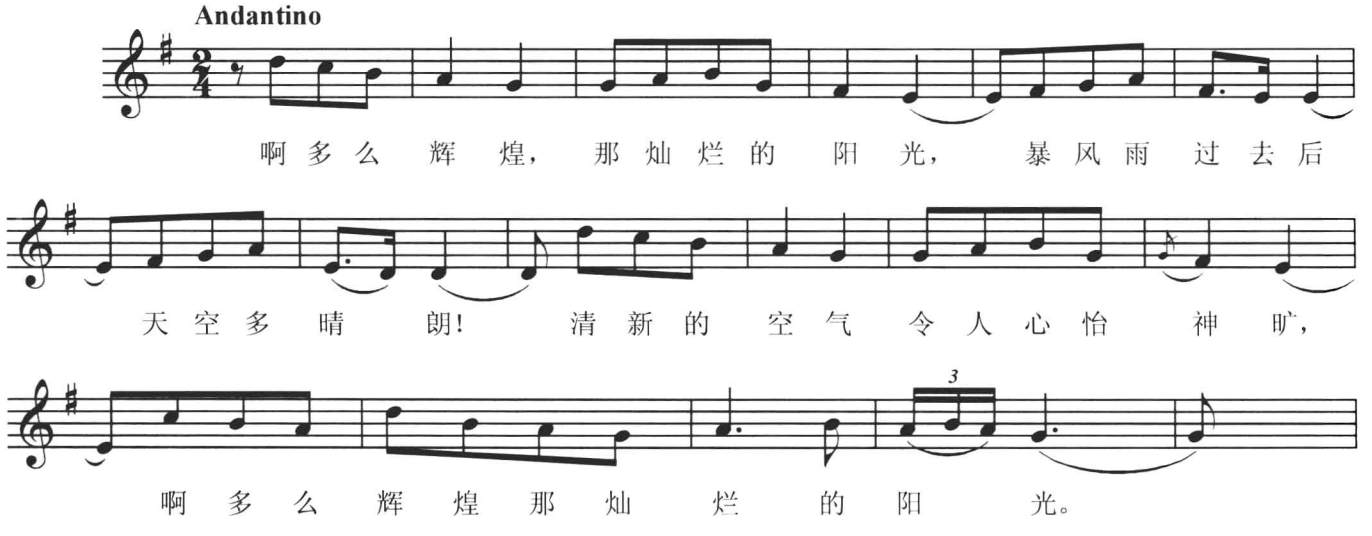
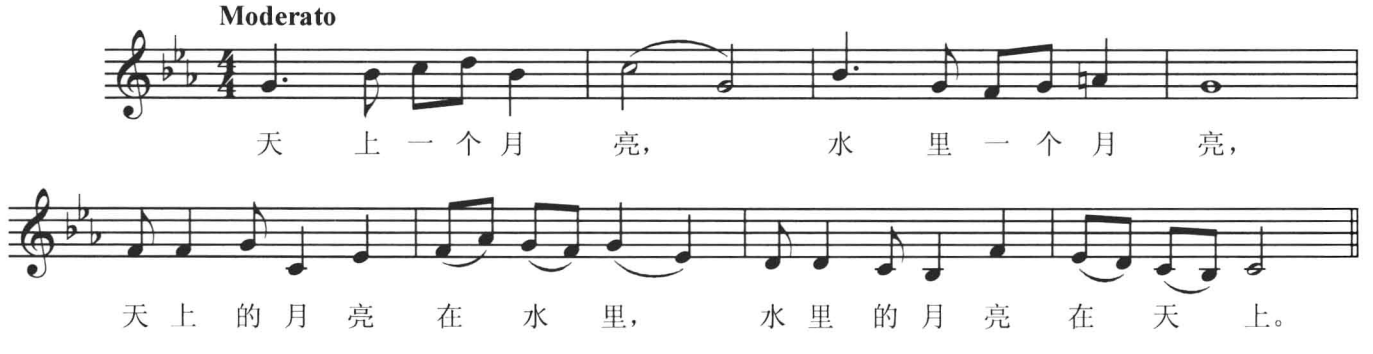
歌词与其他的诗词一样，它们是以表情达意、营造意境和色调为其主要的艺术特征。优秀的歌词，往往有非常丰富的多种多样的不同的情感色彩，或明朗，或忧郁，或低沉，或似幻想般地，或欢悦，或悲伤，或激动，或狂暴，或冲动，或宁静，或淡雅，或高贵，或低俗，或戏谐，或天真……

歌词的情感色彩，对作曲家构思歌曲作具体的音乐设计的影响是非常巨大的，有时候是决定性的。主要表现在以下几个具体的方面：

1. 设定调式和调性

古今中外的音乐在调式调性的形态上是非常多样的。常见的有中国各民族的民族民间音乐的五声音阶为基础的五个主要调式：宫调式、商调式、角调式、徵调式、羽调式，它们可以是五声性的，也可以是六声性或七声性的，在运用偏音的调式中还分为清乐、雅乐、燕乐三大类型；有欧洲18世纪、19世纪的典型的功能大小调，它们又分为自然的、和声的、旋律的几种类型；有欧洲更早时期的中古调式亦称欧洲教会调式，它们分为七种主要的形态：伊奥利亚调式、多利亚调式、弗利几亚调式、利底亚调式、密克索利底亚调式、爱奥利亚调式、洛克利亚调式；有日本的特殊的完全与中国不同的各种五声音阶调式；有印度古典音乐的独特的音律和调式系统；有阿拉伯伊斯兰音乐的独特调式；还有非洲、拉丁美洲、澳洲的许多其他的调式系统，包括我们很不熟悉的调性、调式、音律的系统和现象。

以大小调为例，往往为那些色调明朗或轻快的歌词谱曲时，作曲家常常爱用调式色彩明亮的大调。对一些优美而明显带有忧郁感伤情调的或柔和幽暗色调的歌词，作曲家常常爱采用小调调式。

例170 《啊！我的太阳》（意）卡普罗词　卡普阿曲

例171 《月之故乡》 彭邦桢词　刘庄、延生曲

例170 是世界著名的意大利歌曲《啊！我的太阳》，歌颂太阳，描绘灿烂而明朗的阳光，作曲家选择了明亮的G大调；例171 是我国作曲家刘庄、李延生的优秀的艺术歌曲《月之故乡》，表现人们对柔和优美的月亮的赞美和依恋，作曲家选择柔媚的g小调。这两首歌曲的主音都是G，一个是大调，一个是小调，色彩完全是两种不同的色调，给人以强烈的艺术享受。

2. 设定基本的节拍

在音乐作品中最常用的节拍大体上是三类：

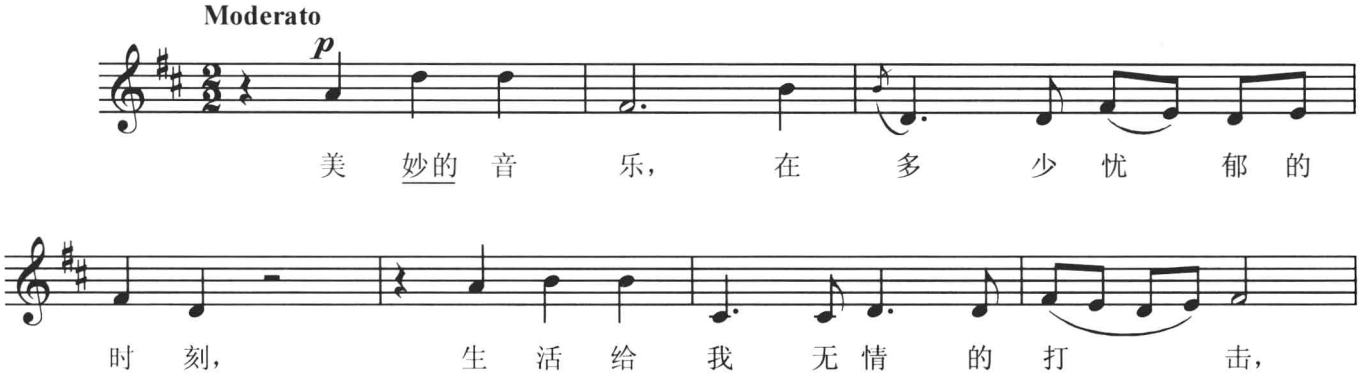
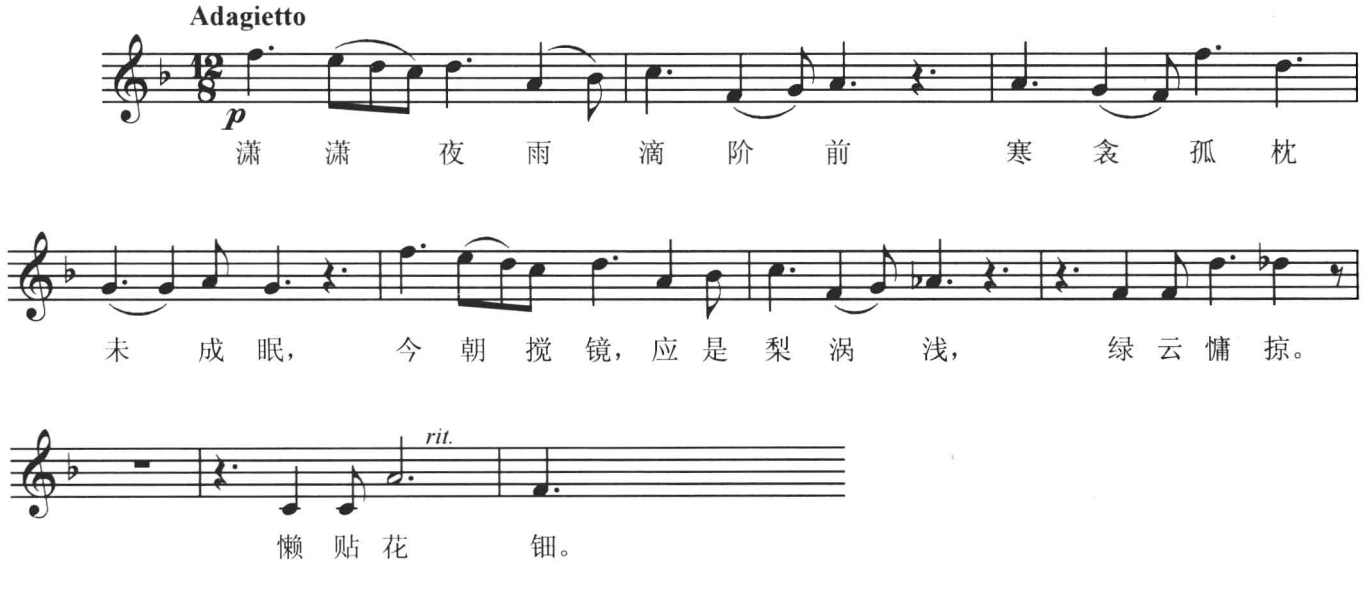
1）以2分音符作为节拍单位的2/2、3/2、4/2等节拍，其节奏形态比较宽广。 2）以4分音符作为节拍单位的2/4、3/4、4/4、5/4等节拍，其节奏形态比较适中，容易适应各种各样的节奏变化，这些是应用最广泛的一些节拍组织。前面举的一些歌曲大都是属于这一类型。

3）以8分音符作为节拍单位的3/8、6/8、9/8、12/8、15/8都是以3拍子及其倍数构成，这是比较常见的，尤其在欧美的音乐中更多见；另外的节拍构成，即2/8、4/8、5/8、7/8等节拍也有应用，只是较少些。以8分音符作为节拍单位的节拍其节奏形态往往比较细巧。

节奏形态又可以从另外一个角度来分析，分为偶数的和奇数的。2/2、2/4、4/4、4/8、6/8、8/8等节拍属于偶数的节拍；而3/2、3/4、5/4、3/8、5/8、7/8、9/8等节拍属于奇数的节拍。

不同的歌词的不同的情感色彩，我们可选择不同的节拍形态来处理，这在实际作品中间处理可以是很自由很多样的，不是绝对的。有些体裁如歌舞曲，往往与某种特定的舞曲体裁相联系，其节拍形态相对比较稳定，如圆舞曲的体裁大部分都是用3/4节拍。

以2分音符作为节拍单位的歌曲，可参见下面的例172 舒伯特的《致音乐》；以8分音符作为节拍单位的歌曲，可参见下面的例173 黄自的歌曲《春思曲》。

例172 《致音乐》 肯培尔词 舒伯特曲

例173 《春思曲》 韦瀚章词 黄自曲

3. 设定歌曲的基本速度

速度的设定，与歌词的情绪表现关系很密切。抒情性的、沉思性的、回忆性的、意境很安静的往往用较慢的速度来表现；而活泼的、激进的、跳跃性的形态的歌词，往往选择较快的速度来表现；也有些歌词适宜用适中的速度的来处理。

4. 设定歌曲的音域和音区，首先是选择使用什么人声声部。

在写作歌曲时，必须考虑是为人声的哪个声部而写，如果独唱歌曲，是女高音还是女中音的独唱？是男高音还是男低音的独唱？因为不同的声部的音色、音域是不同的，它们各自不同的音区也有不同的特色。写齐唱歌曲要兼顾各声部的共同可能性，而且许多齐唱的歌曲是为非专业演唱者的群众而写，所以齐唱歌曲的音域不要写得太宽，音色的处理也中性一些。

5. 设定基本的力度和力度的起伏

歌词的意境和情绪的变化起伏，对歌曲力度的确定影响很大。幽静的、抒情的歌词，往往用比较弱的力度；激动的、豪迈的、有力的、昂扬的情绪都常用比较强的力度来表现。歌词情绪的起伏直接影响力度的变化，尤其是词的情感起伏大多是结合音乐的强弱力度变化的处理。渐强与渐弱，突强与突弱的处理，特强音的安排必须仔细设计。

（六）词曲的节奏律动

歌词，作为一种文学性的艺术形态，它有鲜明的自然节奏律动，包括诵读的快慢、长短，重读与轻读，停顿和间歇，对歌曲旋律的音乐节奏有很大的影响。

1. 词曲自然节奏的吻合协调

写作歌曲时，应当注意歌词节奏的自然律动，包括重轻关系，包括音的长短组合处理。

譬如下面两个五字句，其自然节奏用＿＿表示较长的音：

“月儿＿＿天上挂，＿＿星星＿＿把眼眨；＿＿”

再注意莎光作曲的摇篮曲的处理。

例174 《摇篮曲》 陶正词 莎光曲

2. 词组的节奏处理

词的组合主要是三种基础组合。

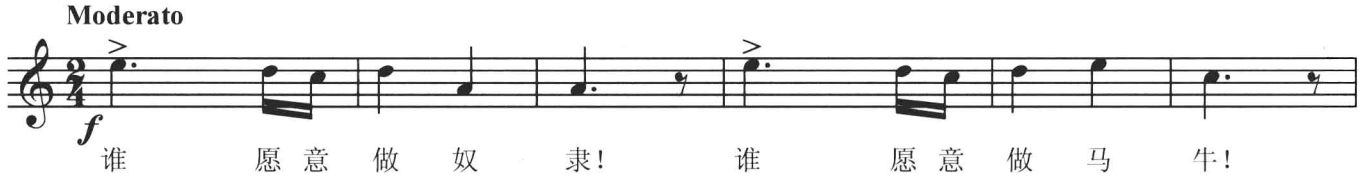
1）单字（1）

2）两字组（2）

3）三字组（3）

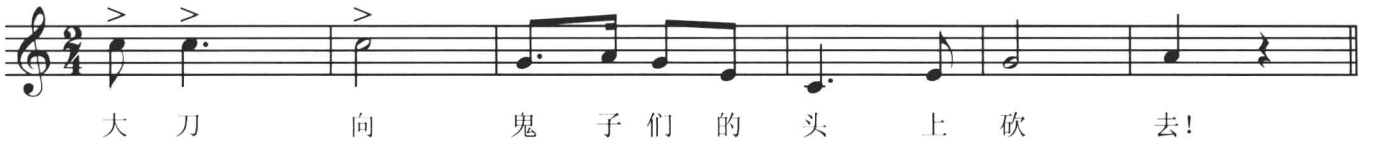
而四个字以上的词句（如五字句，七字句等），往往都是由上述三种形态的组合，如五字句的2+3或3+2，七字句常见2+2+3的组合等等。

下例《热血》的前两句，都是六字句，即1+2+3的组合：“谁·愿意·做奴隶！谁·愿意·做马牛！”我们可以注意冼星海的节奏处理。

例175 《热血》 田汉词 冼星海曲

3. 切分节奏的处理

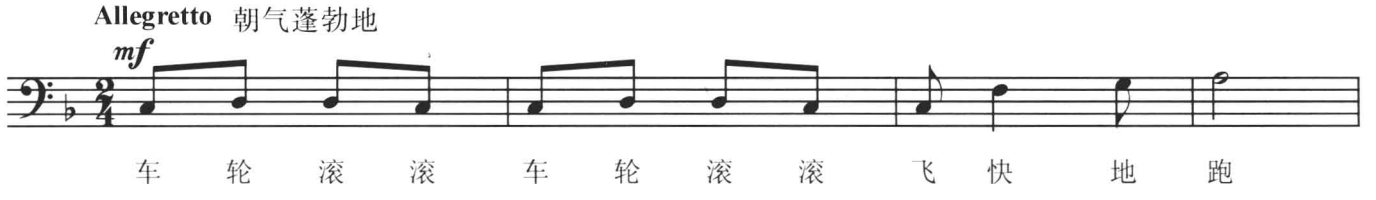
有时候为了突出个别字或词，可以用切分的节奏，甚至用加强音记号来强调。

如例176　麦新作曲的《大刀进行曲》歌曲开始的“大刀”两字，用强烈的切分节奏加以突出，强调了主题思想——英勇抗战，保卫祖国。

例176　麦新《大刀进行曲》

4. 字与音的关系·词的切分处理

1)一字一音

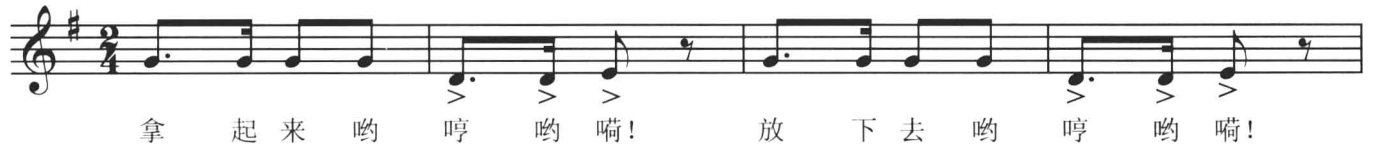
即一个字用一个音来对应处理，造成音的颗粒性较强、音乐的节奏感明显的效果。如下例著名作曲家施光南为男低音声部写的独唱歌曲《火车司机之歌》的开端。

例177　《火车司机之歌》 维德词　施光南曲

2)一字多音

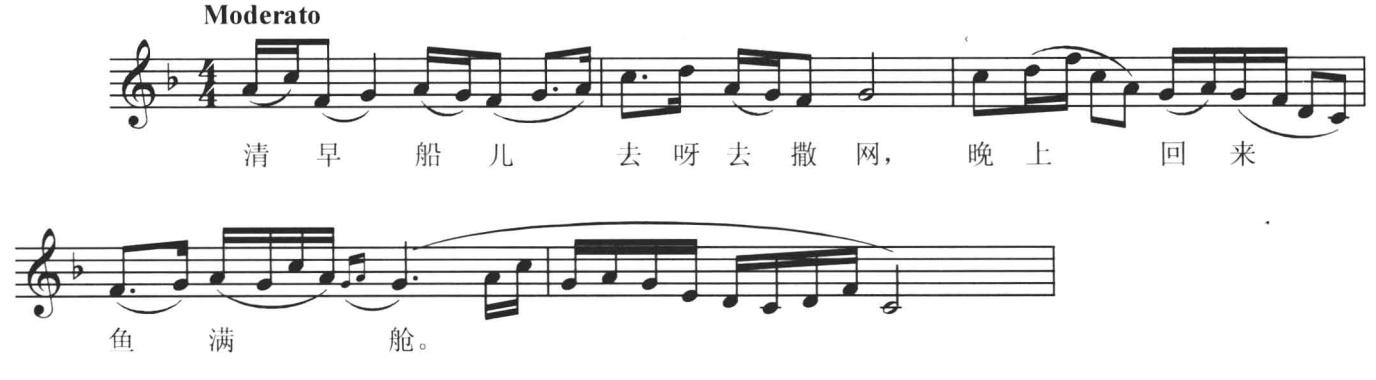
即一个字用几个音来表现，常将这几个音用连音线连接起来，这样往往会弱化节奏的感觉，强调音乐的抒情性或突出某种语气感。如例174《摇篮曲》中“月儿”、“星星”等词是用一字多音来处理，感到非常柔和非常优美。

3)多字同音

即几个字用同音反复的手法来表现，造成的节奏更强烈。例178的《打椿歌》是聂耳写作的一首优秀的劳动歌曲，第1小节的四个音和第3小节的四个音都是g，第2小节和第4小节的前面两个上音也是同音，表现了体力劳动的强烈的节奏感。

例178　《打椿歌》　蒲风词　聂耳曲

4)词的切分处理

有时候旋律上并没有出现切分节奏，但词的位置的处理却带有切分的节奏特点，实际情况是很有趣很有效果的节奏处理手法，它主要是通过连音线的特殊处理造成的。如《洪湖水，浪打浪》中间的乐句。

例179　《洪湖水，浪打浪》　张敬安、欧阳谦词曲

5)休止符的处理

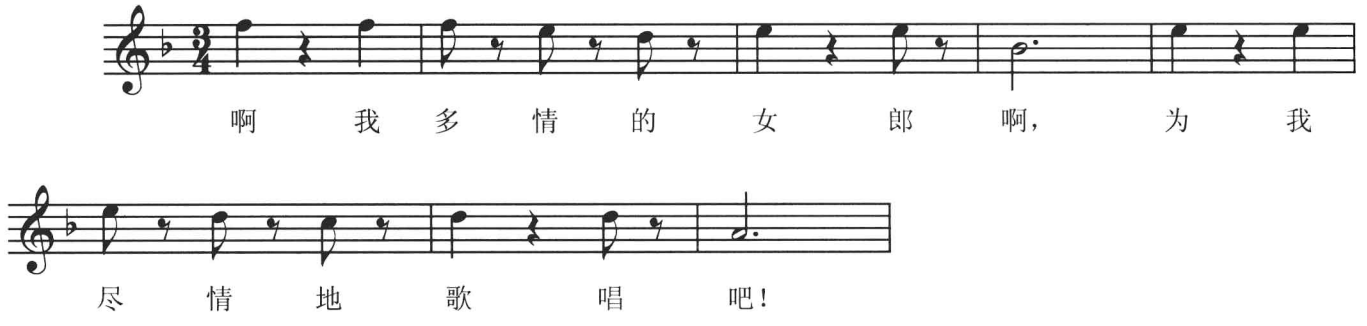
在歌曲写作中，善于适当地恰当地运用休止符也是很重要的，对于结构和节奏的处理往往有很好的效果。

在歌曲中，休止符主要起下列三种作用。

1）加强句逗的划分，加强作品的结构的感觉。如本章所举过的例175和例178，句末都用休止符与下一句分开。

2）加重语气。如例172歌词“忧郁的时刻”中“时刻”两个字，在第4小节用两个4分音符唱出后，出现了2分休止符，突出了语气和情感。

3）使节奏更清晰明快。意大利歌曲《西班牙女郎》的下面所举的乐句中，用了十二个8分或4分休止符，生动地表现了女郎美丽活泼的形象和动感。

例180 《西班牙女郎》 （意）奇阿拉词曲

6)起落音的强弱处理

每个乐句的开始音称为“起音”，结尾的音称为“落音”。从强拍上开始，称为“强起”，从弱拍或弱的节奏位置（如后半拍）开始称“弱起”；在强拍上收束，称“强落”，在弱拍或弱的节奏位置上收束，称为“弱落”。使用哪种方式起落，与歌词的用词有关，也与音乐的情调和内在的节奏的律动有关。同样的歌词有时也可作不同的处理。本章中例170、例172是“弱起弱落”，而例171、例174、例175、例176、例177、例179、例180是“强起强落”，只有例178是“强起弱落”。

（七）语调与音调

各种语言在语调与韵律上都有其独特的规律，歌曲是歌词与音乐的结合，因此要特别注重语调与音调的关系。

1．中国的语言在各个地区与不同的民族有很大的差异，就普通话而言，首先要注意字的四声，即阴平、阳平、上声、去声。

2．字音的“定位”是有一定的可变性的，在上下文语句中会有些变化，尤其要注意重读与轻读的差别。

3．传统的“字正”和“腔圆”，就是要求协调文字的语调和旋律的音调之关系。我们应当在大部分的情况下，尤其是重要之处协调好语调与音调的对应关系。赵元任先生是个伟大的语言学家，也是个出色的音乐家。我们应当认真研究他的《教我如何不想他》和《卖布谣》等优秀的歌曲，学习他恰当地处理词曲的技巧。

4．关于“倒字”，即音调与语调不吻合的情况，一般应避免，但当由于音乐旋律的需要，或音乐风格的需要，在一些比较次要的位置上，可以适当允许“倒字”的存在。事实上，在许多优秀歌曲中也有“倒字”现象，但处理得很有分寸。

5．戏曲及曲艺中常用的“先正后倒”、“先倒后正”的方法是有效的，应当学习这些方法用到歌曲创作之中。

6．在不同的歌曲体裁与风格中，对语调与音调的关系上，程度有所不同。对一些风格性的、叙述性的、说唱性的、民族风或古体诗词风的歌词，谱曲时应当更严格地注意语调与音调的协调；而对于颂歌、进行曲、歌舞曲及通俗歌曲等，处理语调上的要求可以变松些。

（八）歌词的重复

在歌曲中对歌词的重复是常见的创作手法，有各种各样的重复的样式和方法。

1．在歌曲作品的结束处，重复歌词的最后一句，或最后几句，使作品更完满，主题更鲜明更完整。

2．有时是有规律的重复每句歌词的最后几个字或词汇。

3．强调和重复一些重要的词句、词汇。

要注意任何歌词的重复，都不能破坏歌曲作品的完整性。

习题十二

为下面的八句不同的歌词，试谱写歌曲的第一句，仅仅写作完整的乐句，注意它们的情调的、体裁的、风格的特点：

1．嘀嗒嘀嗒下雨啦

2．你从战士中走来

3．天醉，地醉，醉成万千妩媚

4．走在黄昏的街上

5．手帕舞跳出了大森林的畅想

6．风一样自由，鸟一样翱翔

7．五十年的岁月，五十年的风雨

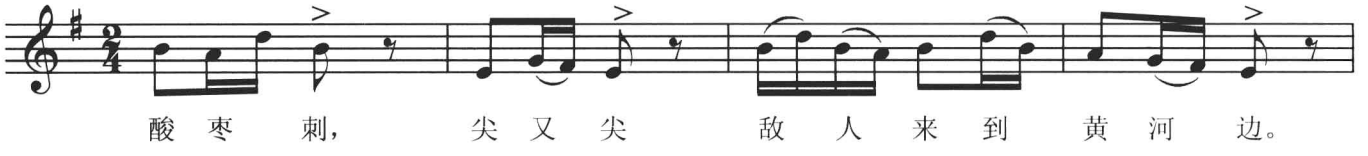
8．汽笛长鸣，是你嘹亮的歌声

第十三章　一部曲式歌曲写作

歌曲的结构，大部分不是特别复杂，以一部曲式、单二部曲式和单三部曲式结构为多，常常称为一段体、二段体、三段体。

（一）单乐句乐段结构

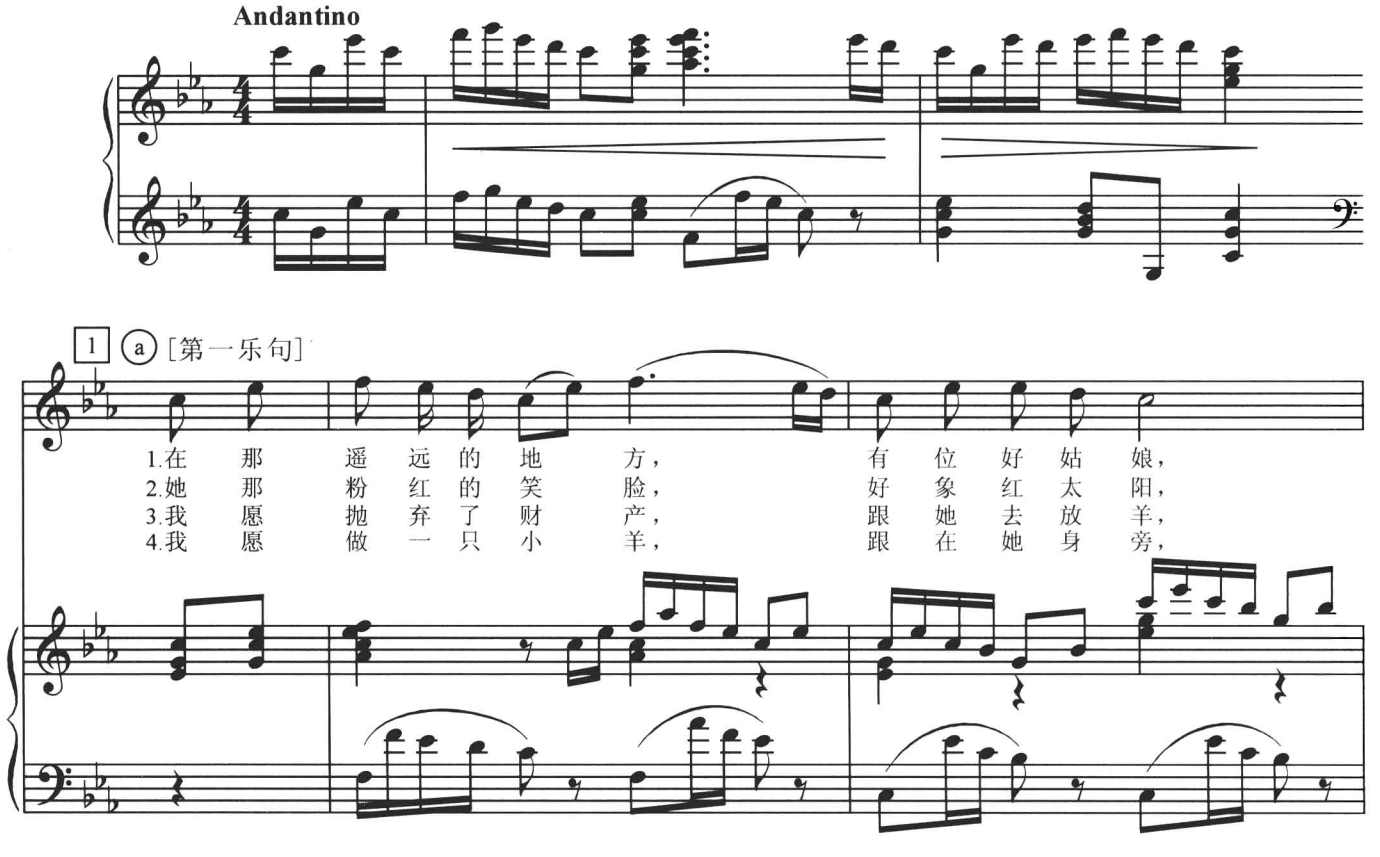
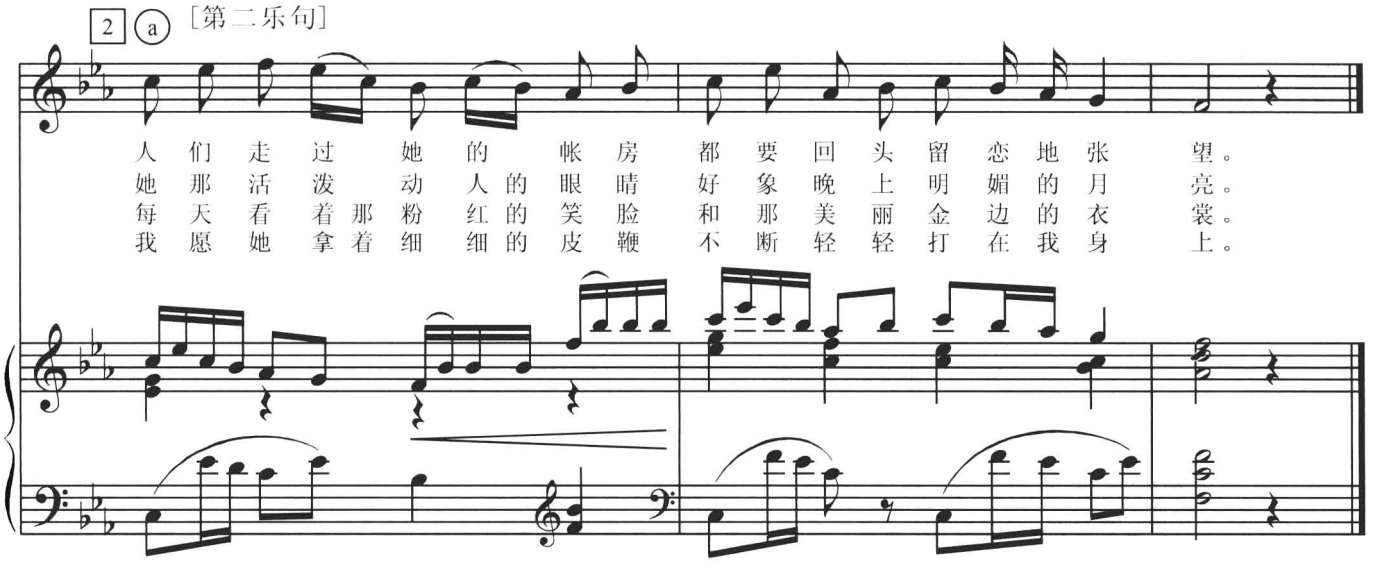
在前面论述旋律结构的章节中，曾经谈过作为一部结构性的各种乐段的内部结构。乐段由乐句组成。只有一个乐句的乐段，即单乐句乐段，在歌曲作品当中，确实是比较少的。原因是太短小，往往感到表达一个完整的乐思比较欠充分和充裕。当然在作品中也有，如冼星海的歌曲《酸枣刺》是一个优秀的范例（见例181）。这首歌曲仅仅四小节的一个乐句，写得很生动。后面接有多段歌词，旋律都是这个单乐句乐段的反复。

例181　《酸枣刺》　塞克词　　冼星海曲

（二）两乐句乐段结构

在歌曲作品中，两乐句的乐段结构比单乐句乐段更多见，有时是作为独立的歌曲作品，有时是作为歌曲作品的一个组成的部分。

1. 平行乐段

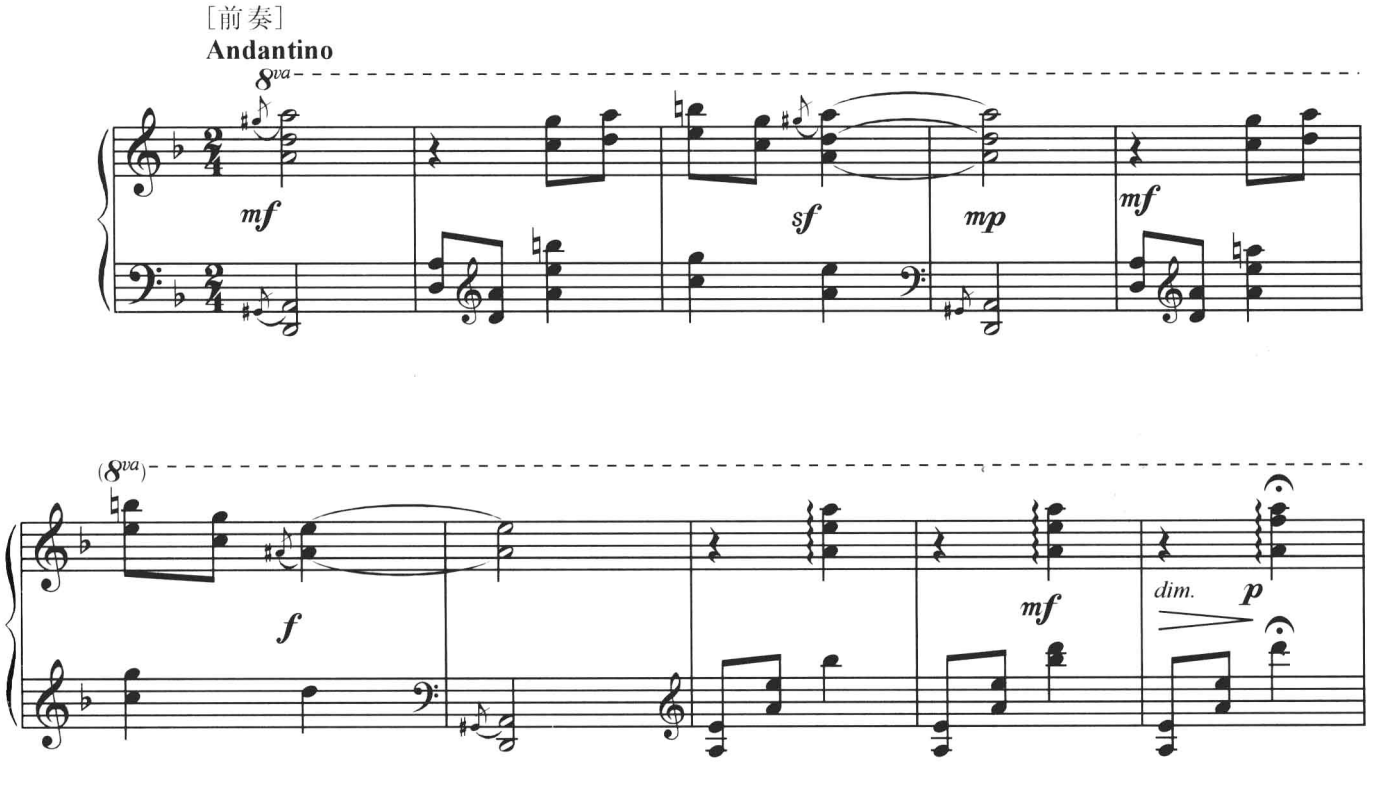
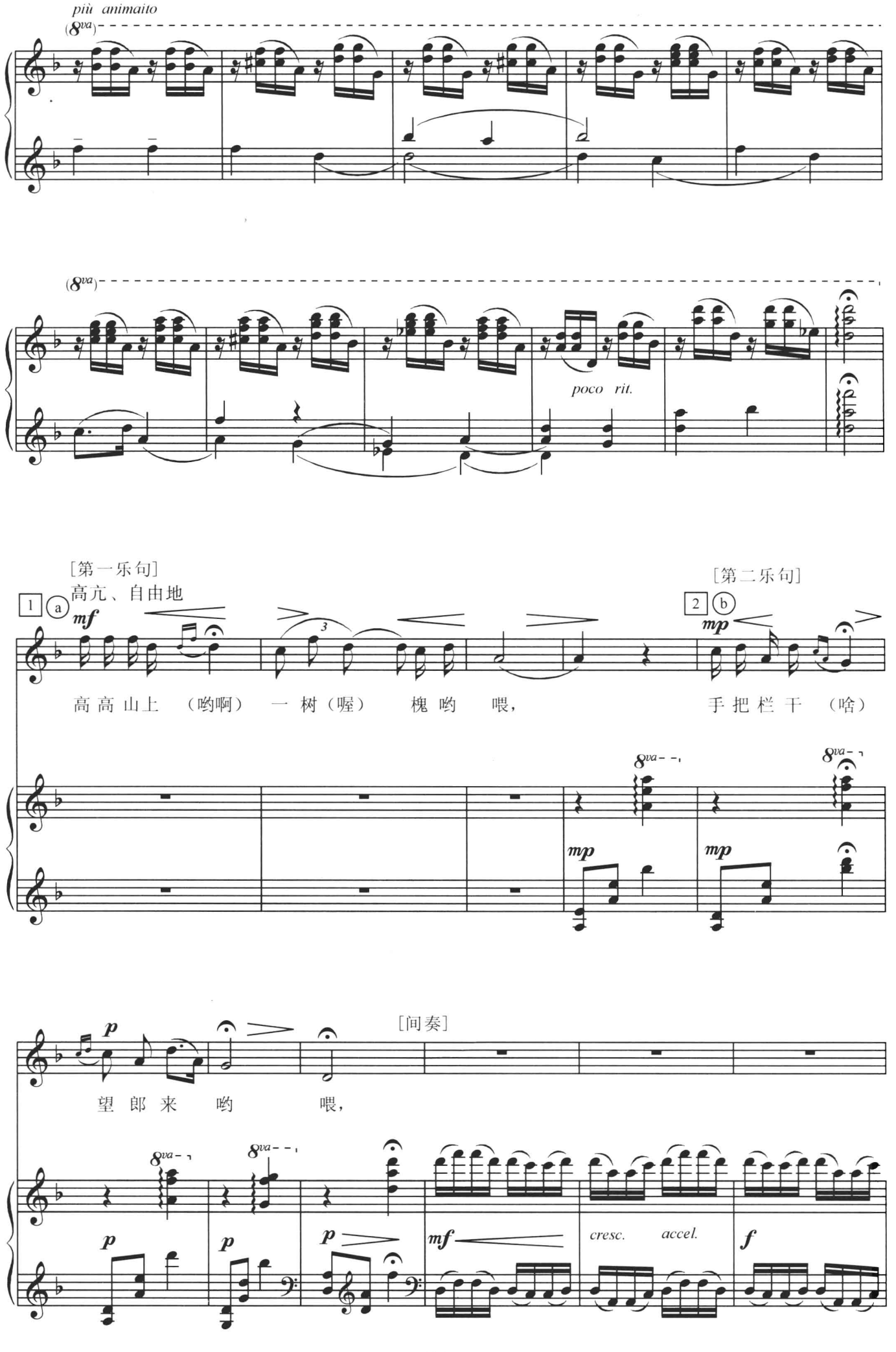
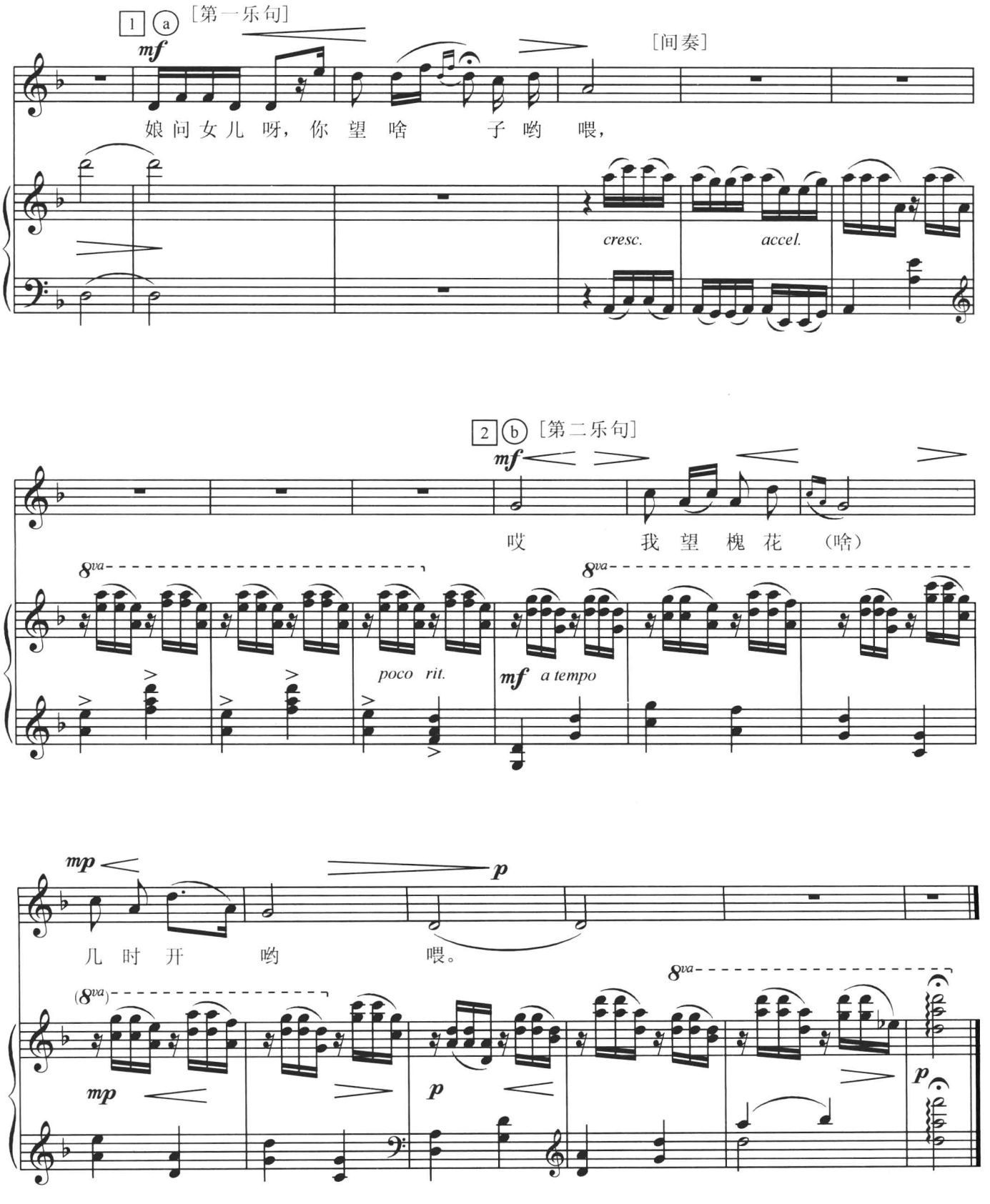
即aa的结构，两乐句开端的音乐素材相同或基本相同。例182是著名音乐家王洛宾改编的青海民歌《在那遥远的地方》，两个乐句，第一乐句两小节，第二乐句三小节，两乐句开始的四个音是相同的，但节奏位置改变了，第一句从第4拍弱拍上开始的，第二乐句便是从第1拍的强拍开始旋律的进行。

例182　青海民歌《在那遥远的地方》　王洛宾编曲　陈田鹤配伴奏

上面举的歌曲，在旋律写作上属于“小部相同”，当然其他方式的平行乐段写法，即“大部相同”、“半部相同”和“基本相同”都是可用的。

2. 对比乐段

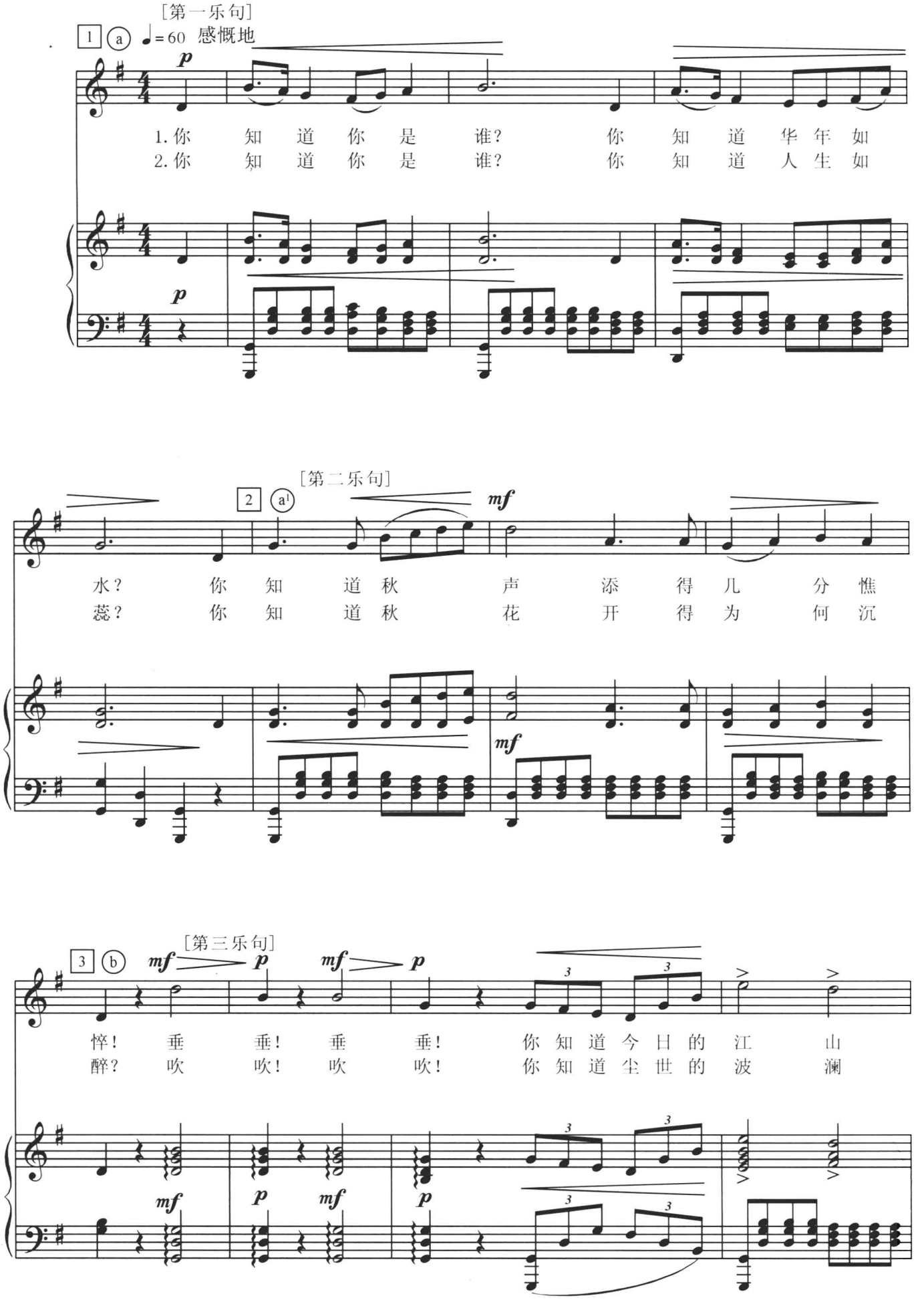
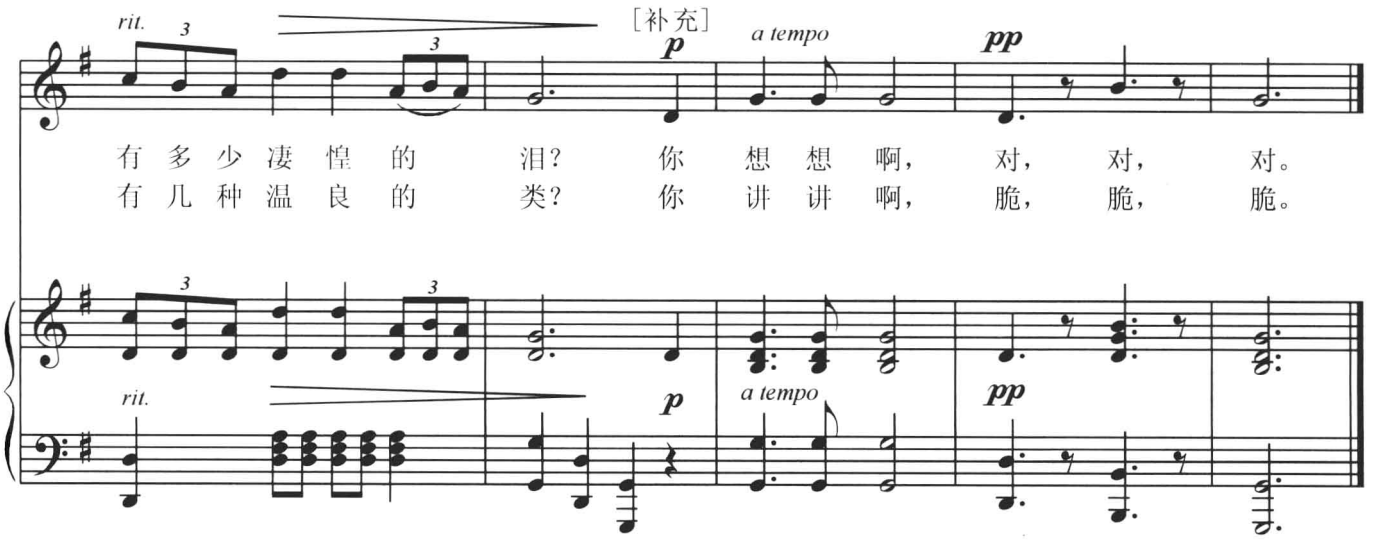
即ab的结构，两乐句开端的音乐素材之间有一定的对比性。

例183　四川民歌《槐花几时开》，它的结构很值得我们仔细分析研究。这首歌曲是分节歌，由两个段落构成。第一个段落两个乐句，是ab式对比乐段。第二乐句开端的三个音“cda”，即是前面第一乐句尾部的三个音，即使用了“顶真”手法。第二个段落两个乐句，是第一个段落的重复，所以是分节歌结构。当然，有些小而巧妙的变化，即“变化重复”。第二段第一句的开端的音调（d^1f^1）是第一段第一句开端音调（d^2f^2）的低八度的变化，后面的旋律之间的联系就更加明显了。

例183　四川民歌《槐花几时开》　丁善德配伴奏

più animaito
(8va)
(8va)
poco rit.
[第一乐句]
高亢、自由地
1 a
mf
高 高 山上 （哟啊） 一 树（喔） 槐 哟 喂，
[第二乐句]
2 b
mp
手 把 栏 干 （啥）
8va
mp
[间奏]
p
望 郎 来 哟 喂，
8va
p
mf
cresc. accel.
f

（三）三乐句乐段结构

在歌曲作品中三乐句的结构不是很多，然而在中外有些优秀作品中，三乐句的关系处理得很好，很有艺术性。

例184是中国20世纪早期的著名作曲家肖友梅的著名艺术歌曲《问》，第一乐句是四小节，由两个乐节构成，两个乐节开端的音程由上六度缩减为上五度；第二乐句也是四小节，开端的音程为上四度；第三乐句为五小节，对比比较大，接三小节的补充后结束。三乐句的关系是aab。

例184 《问》 易韦斋词 肖友梅曲

（四）四乐句乐段结构

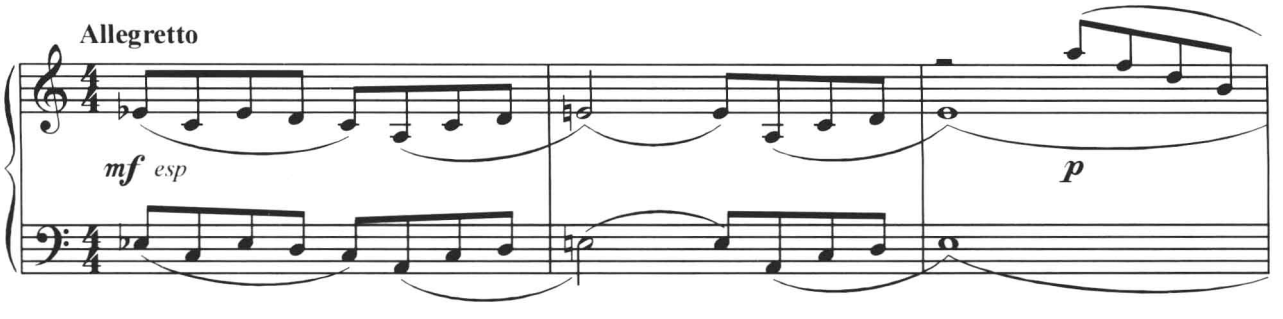
在歌曲之中四乐句乐段的结构是非常多见的，其结构类型主要有复乐段和起承转合乐段两类。

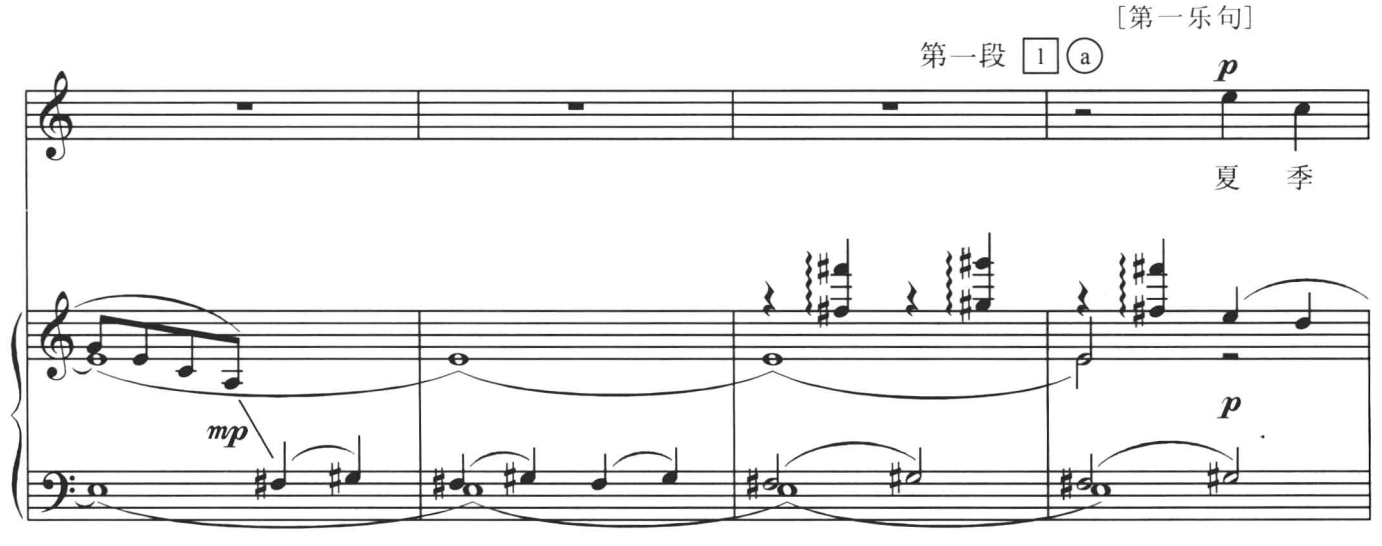
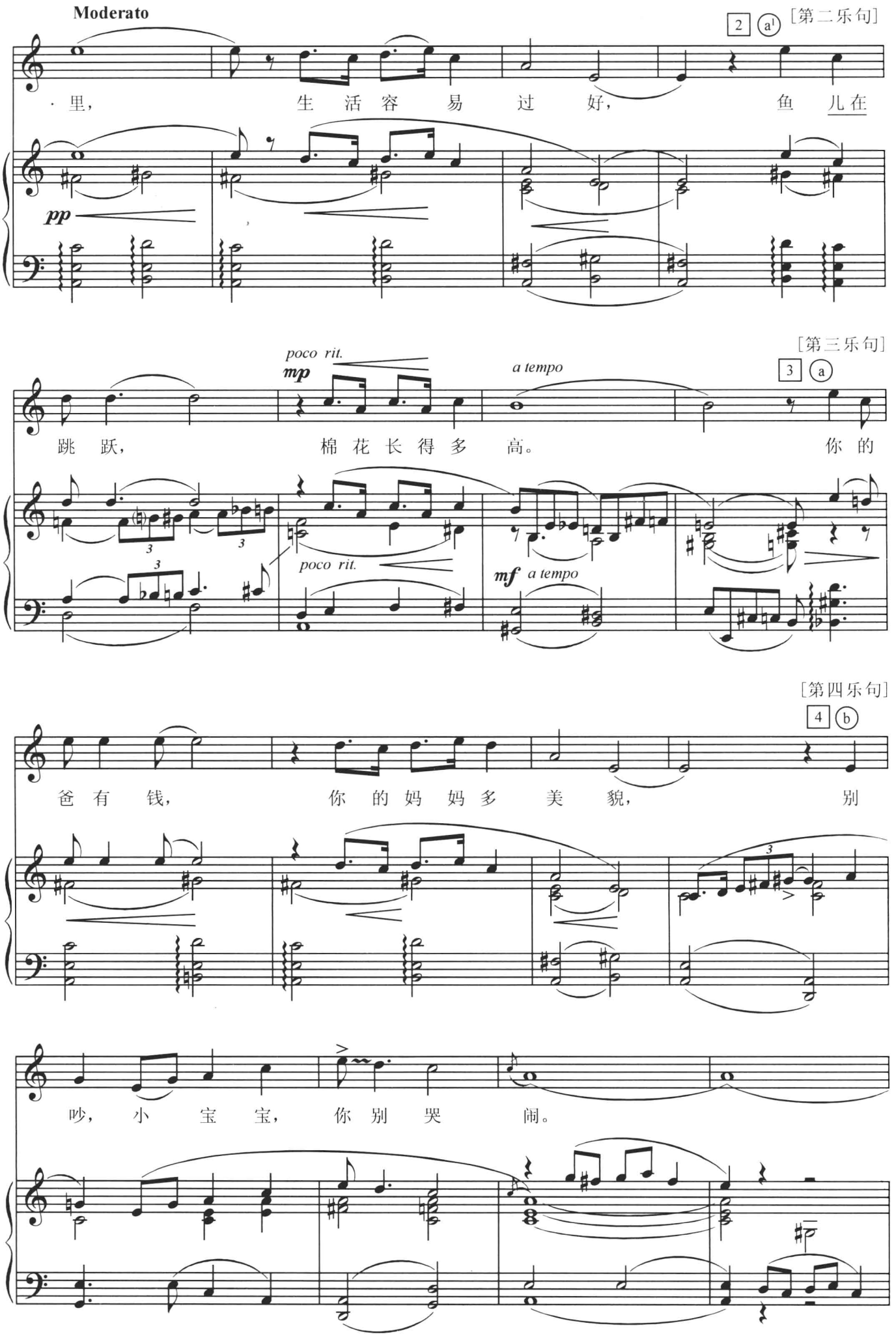
1. 复乐段四乐句结构

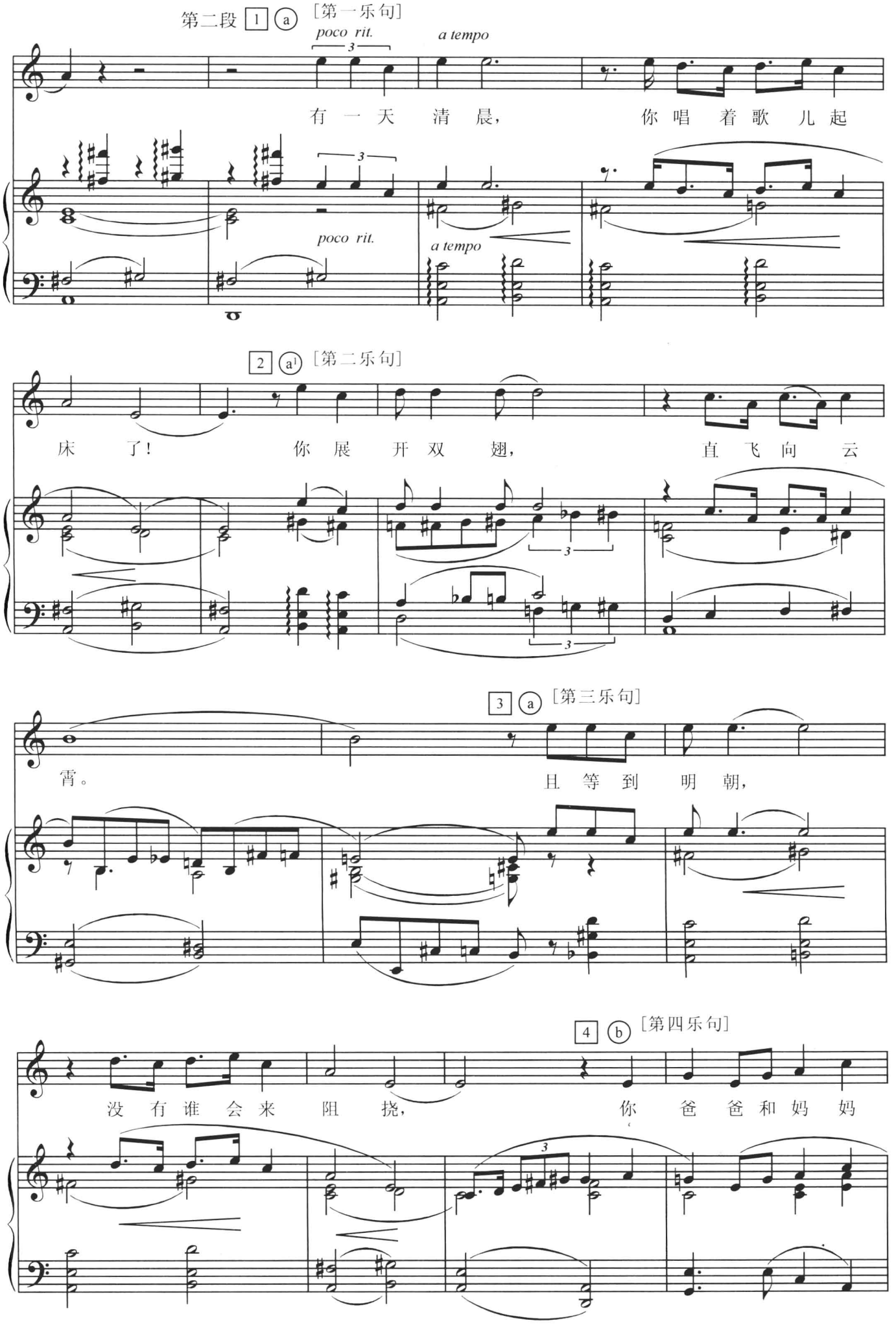
这种结构的歌曲，第一乐句与第三乐句往往完全相同或基本上相同，第二乐句与第四乐句可以有素材上的呼应，也可以比较自由地处理。

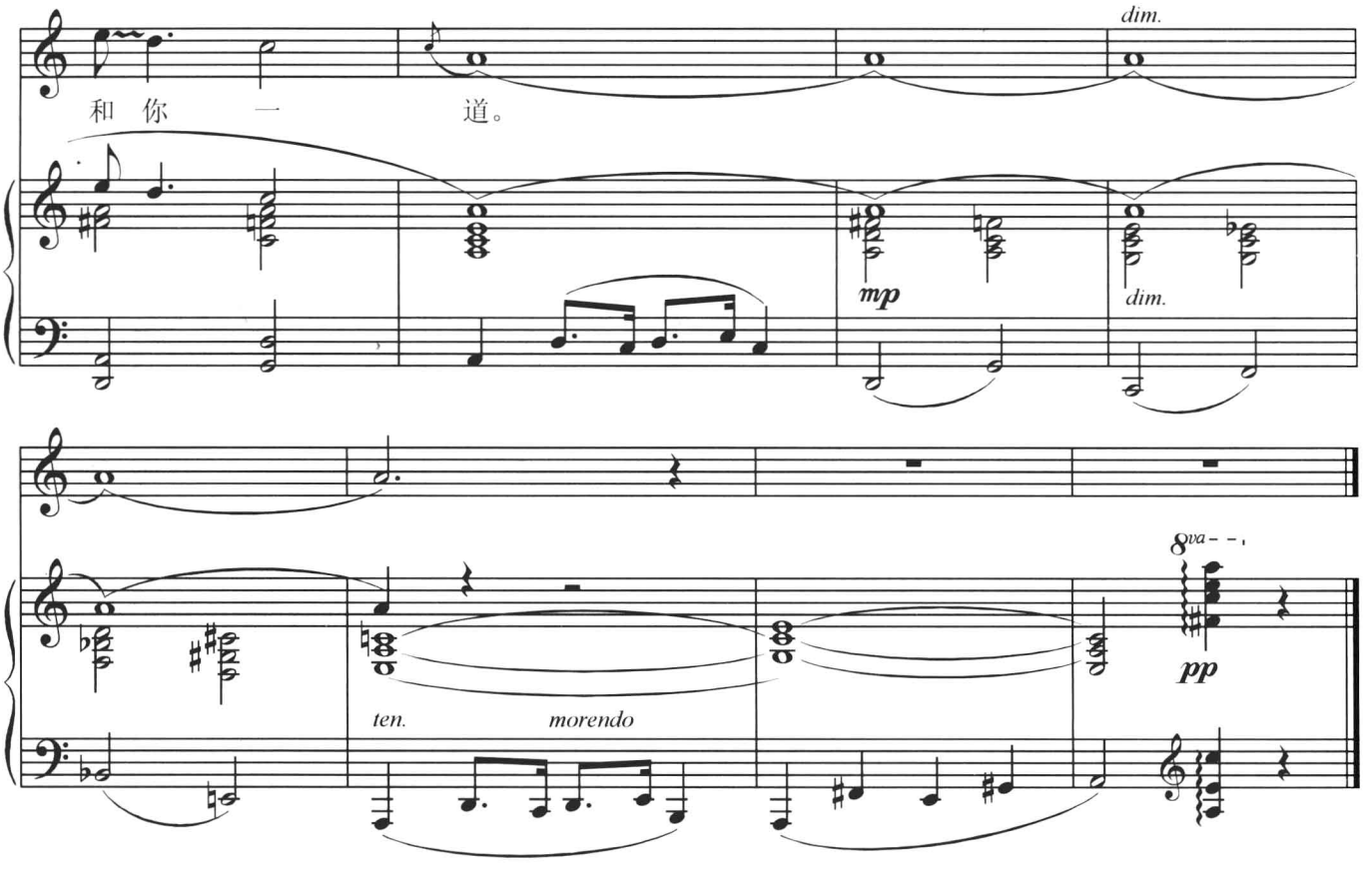
例185是美国作曲家格什温的歌曲《夏季里》，它由两段复乐段构成，四乐句的材料的构成是aa^{1}ab。第二段的结构与前面第一段相同，但在节奏处理上有些巧妙的小变化，非常有特色。

例185　《夏季里》 海华德词 格什温曲



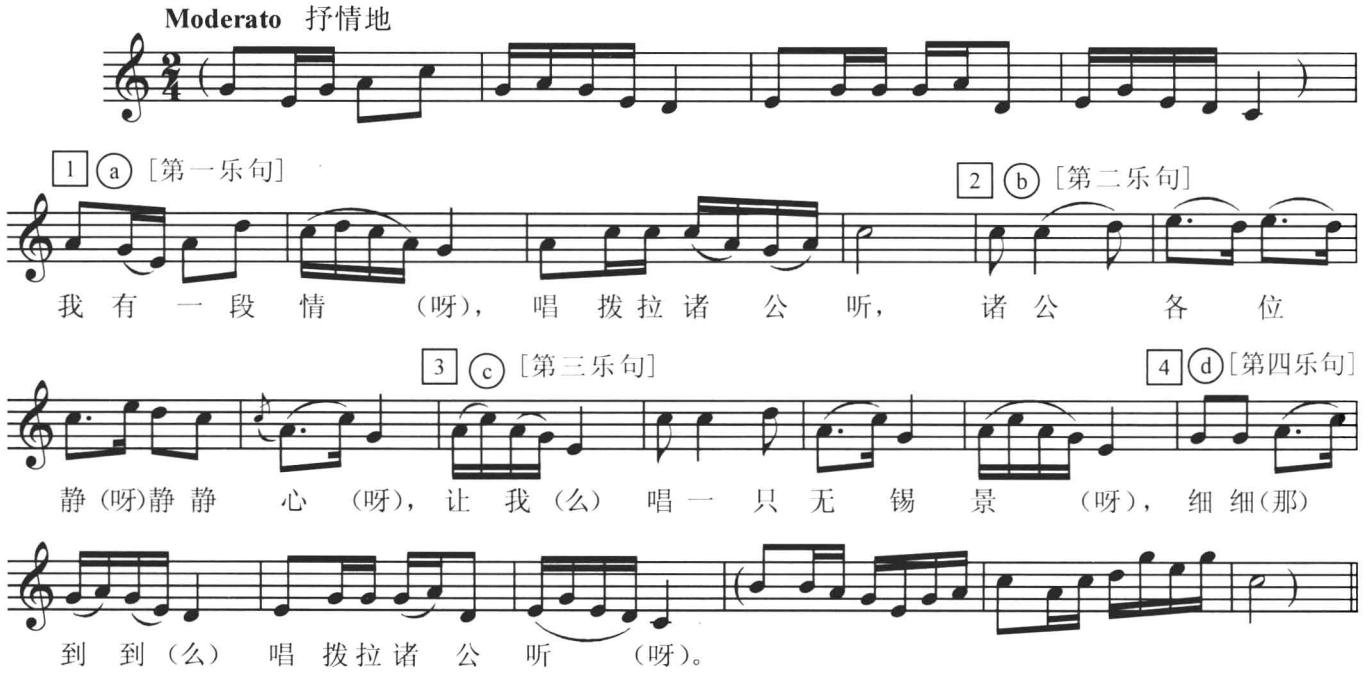


Moderato
[第二乐句]
2 a¹
· 里，
生 活 容 易 过 好，
鱼 儿 在
pp
[第三乐句]
poco rit.
mp
a tempo
3 a
跳 跃，
棉 花 长 得 多 高。
你 的
poco rit.
mf a tempo
[第四乐句]
4 b
爸 有 钱，
你 的 妈 妈 多 美 貌，
别
吵，小 宝 宝，
你 别 哭 闹。

第二段 1 a [第一乐句]
poco rit.
a tempo
有 一 天 清 晨，
你 唱 着 歌 儿 起
poco rit.
a tempo
2 a1 [第二乐句]
床 了！
你 展 开 双 翅，
直 飞 向 云
3 a [第三乐句]
霄。
且 等 到 明 朝，
4 b [第四乐句]
没 有 谁 会 来 阻 挠，
你 爸 爸 和 妈 妈



2. “起承转合”式四乐句结构

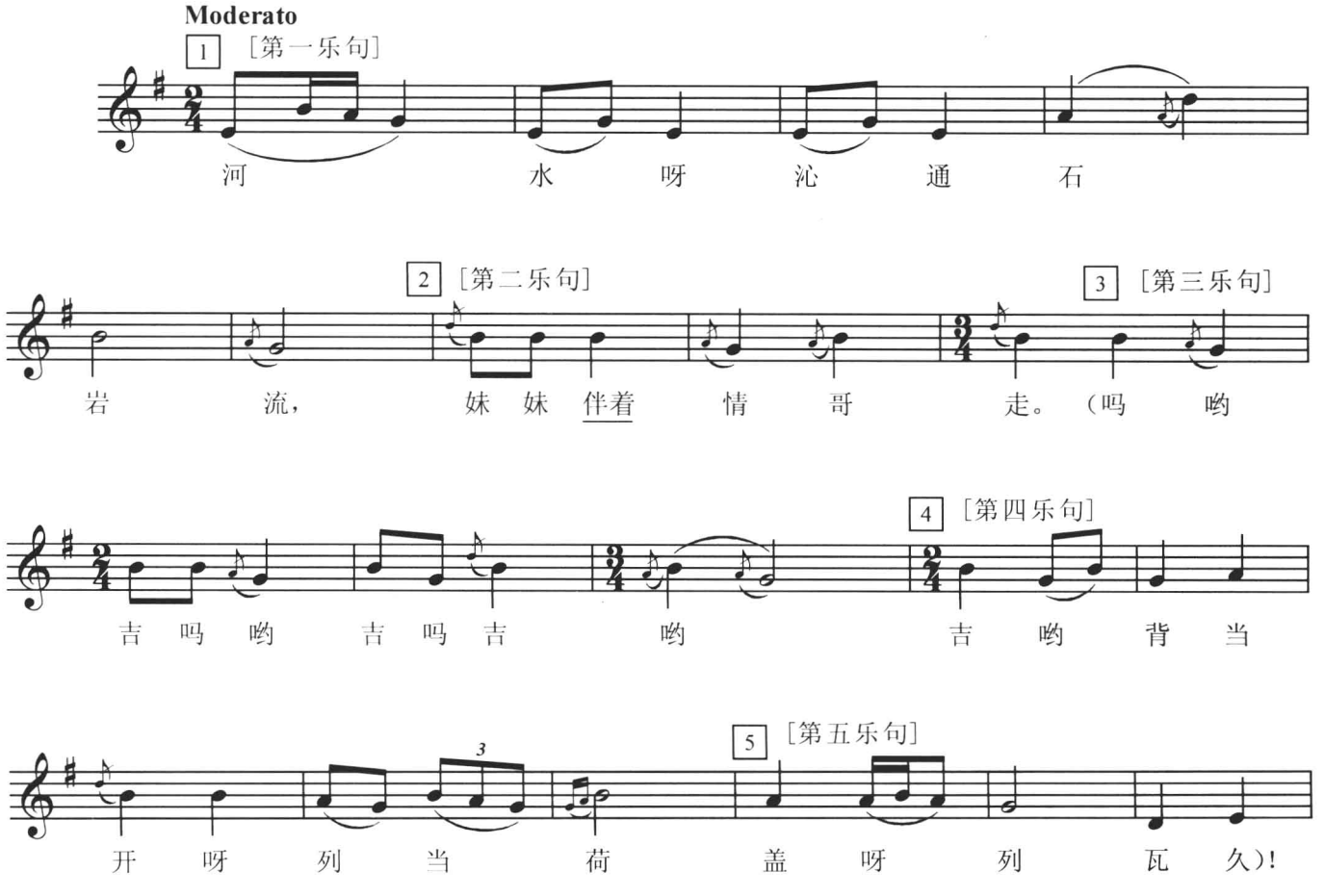
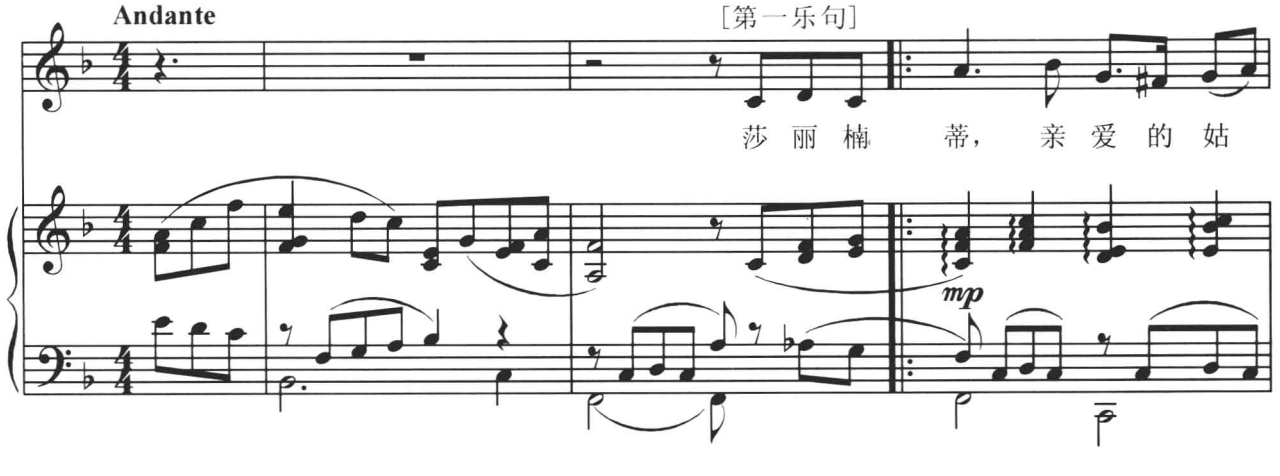
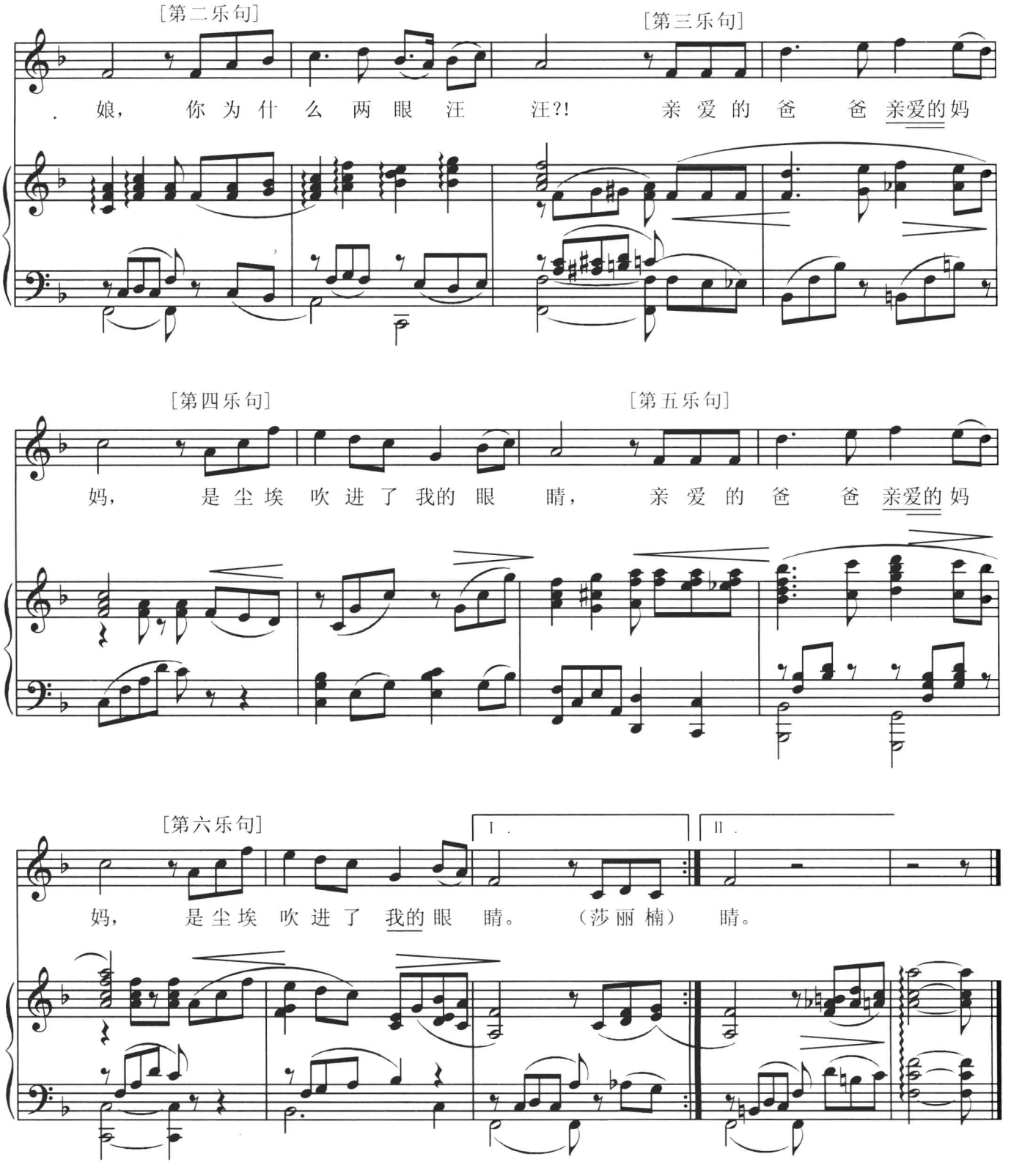
“起承转合”是中国传统艺术的重要结构原则，在中国传统音乐和民间音乐中广泛使用，在民歌中也相当多见。下例江苏民歌《无锡景》就是个典型的例子。其四个乐句的开端没有明显的重复和再现，但是各乐句的音调间都有明显的联系。第二乐句的开始音用第一句的尾音，即“顶真”的方法；第三乐句的开始的一小节动机，是从第二乐句结尾小节的动机变化而来，因此也是用了“顶真”的方法，同时它也是第一乐句第2小节的动机之五声式下行的模进，这是种“取内”；第四乐句的第1小节“gac”三个音的音调是由前面第三乐句第3小节“acg”的三音音调用轮转的方法变化而来的。从以上的分析可以看出各乐句之间的内在联系非常密切，因此整首歌曲非常优美自然、流畅。另外注意一下其四个乐句的落音，第一和第四乐句落主音，第二乐句落属音，第三乐句落与主音关系较远的上中音，符合“起承转合”第三乐句“转”的功能要求，即变化较大形成一定的对比性。

例186 江苏无锡民歌 《无锡景》

（五）多乐句乐段结构

比四乐句更多乐句的乐段结构较少使用，当然在中外歌曲中也有这种情况，它们的结构往往是在前述结构的基础上变化和扩大。

例187　侗族大歌《蝉之歌》是五个乐句的乐段结构，歌词是两句，后面三个乐句均用衬词演唱。五个乐句音乐素材的关系是 abb^1b^2c，中间三乐句的素材是同一素材的变化，因此它的音乐结构可以说是三乐句abc结构的扩大。乐句的长度是长短句，第一乐句六小节，第二乐句三小节，第三乐句也是三小节，第四乐句是五小节，第五乐句是三小节。

例188　印度尼西亚民歌《莎丽楠蒂》是六个乐句的乐段结构。六个乐句的音乐素材的关系是 aa^1bcbc^1，是四乐句aabc结构的扩大。

例187　贵州黎平侗族大歌《蝉之歌》

例188　印度尼西亚民歌《莎丽楠蒂》

[第二乐句]
[第三乐句]
. 娘， 你 为 什 么 两 眼 汪 汪?! 亲 爱 的 爸 爸 亲爱的妈
[第四乐句]
[第五乐句]
妈， 是 尘 埃 吹 进 了 我的 眼 睛， 亲 爱 的 爸 爸 亲爱的 妈
[第六乐句]
I .
II .
妈， 是 尘 埃 吹 进 了 我的 眼 睛。 （莎 丽 楠） 睛。

习题十三

为下列歌词写作一部曲式歌曲两首

茶山竹海之歌　张守旗词

茶山美哟，茶花香，
蝴蝶飞来采茶忙，
茶花是那俏妹子，
扯来绿云做衣裳。

竹海秀哟，竹林旺，
百灵飞来把歌唱。
青竹是那憨哥哥，
高风亮节筋骨壮。

青竹壮哟，茶花香，
茶花青竹情丝长，
清泉牵线结连理，
回报故园好春光。

小溪的梦　张立国词

小溪有个美丽的梦，
小溪要流向大海中。
去和白帆说说话，
去听海欧的歌声。
为了梦儿变成真，
一路流着兴冲冲。
小溪流向大海里，
大海把小溪抱得紧紧。

小溪有个彩色的梦，
小溪要流到大海中。
去和浪花拉起手，
去听海风卷涛声。
为了梦儿能成真，
一路流着急匆匆。
小溪流到大海里，
大海把小溪亲亲的吻。

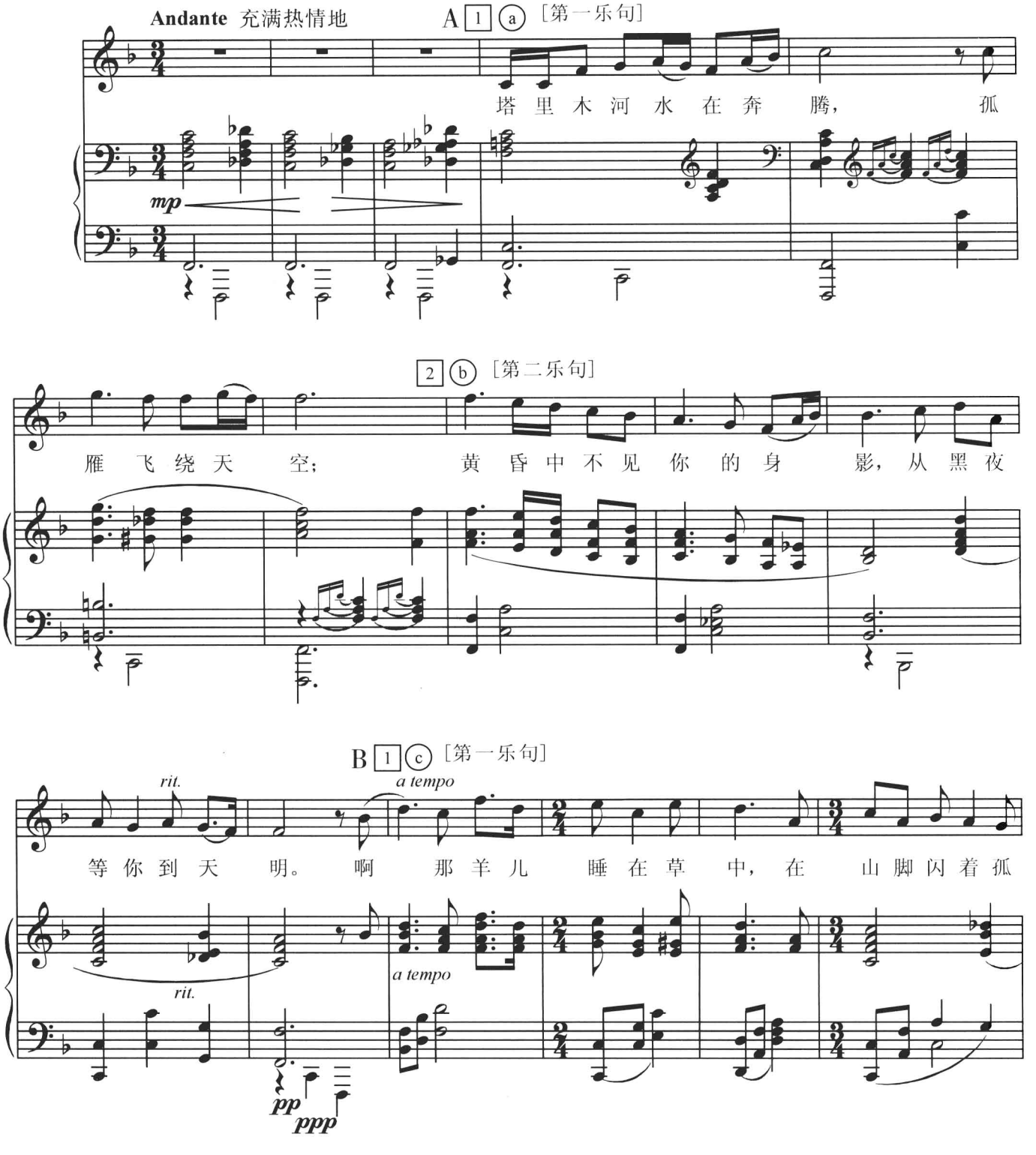
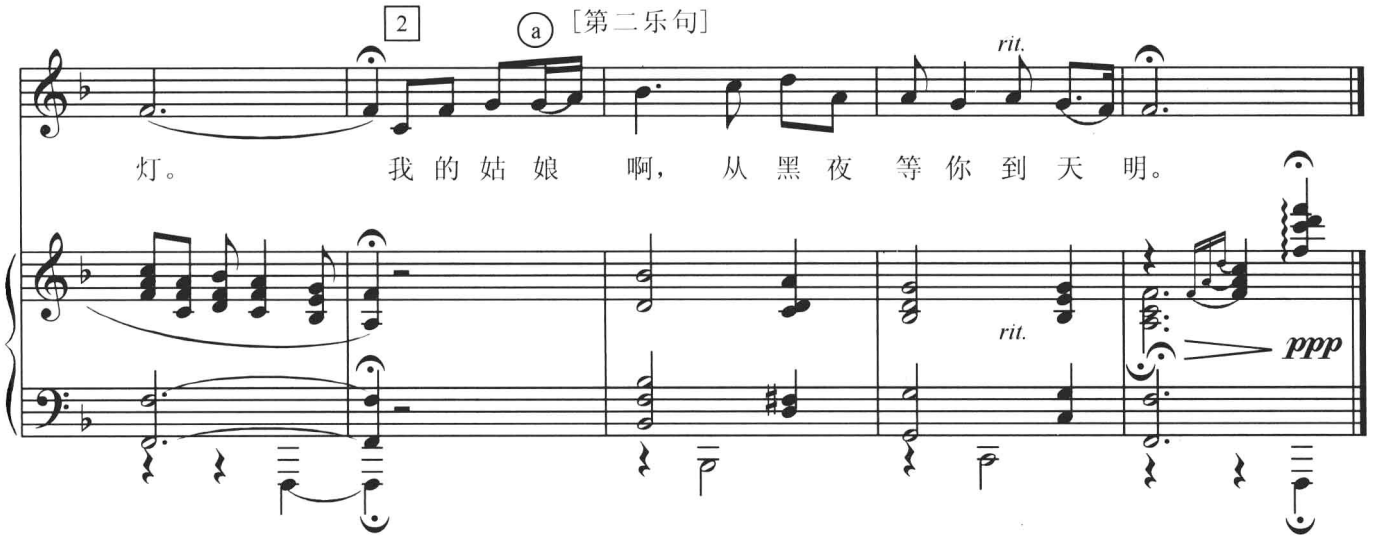
第十四章　单二部曲式歌曲写作

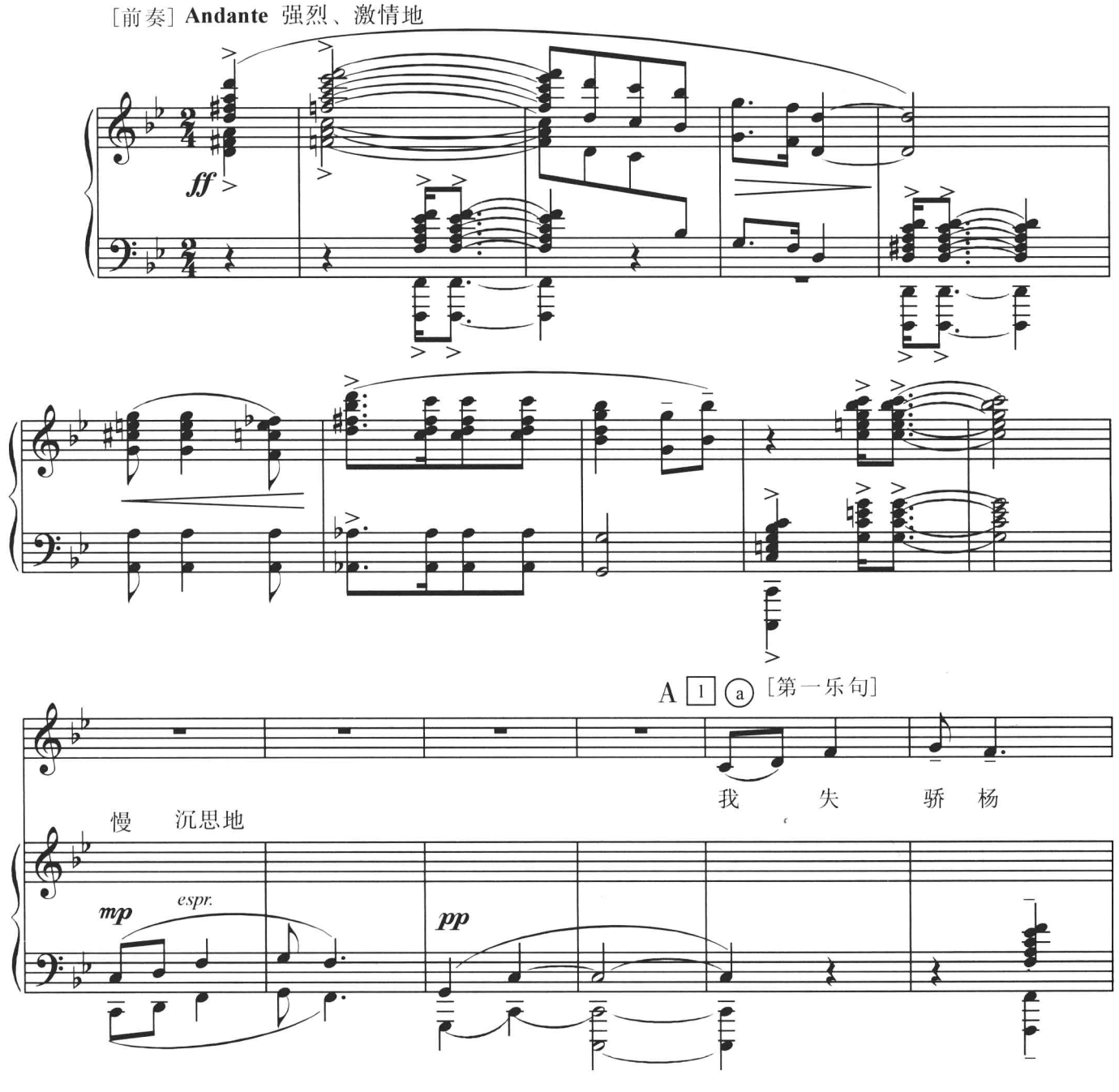
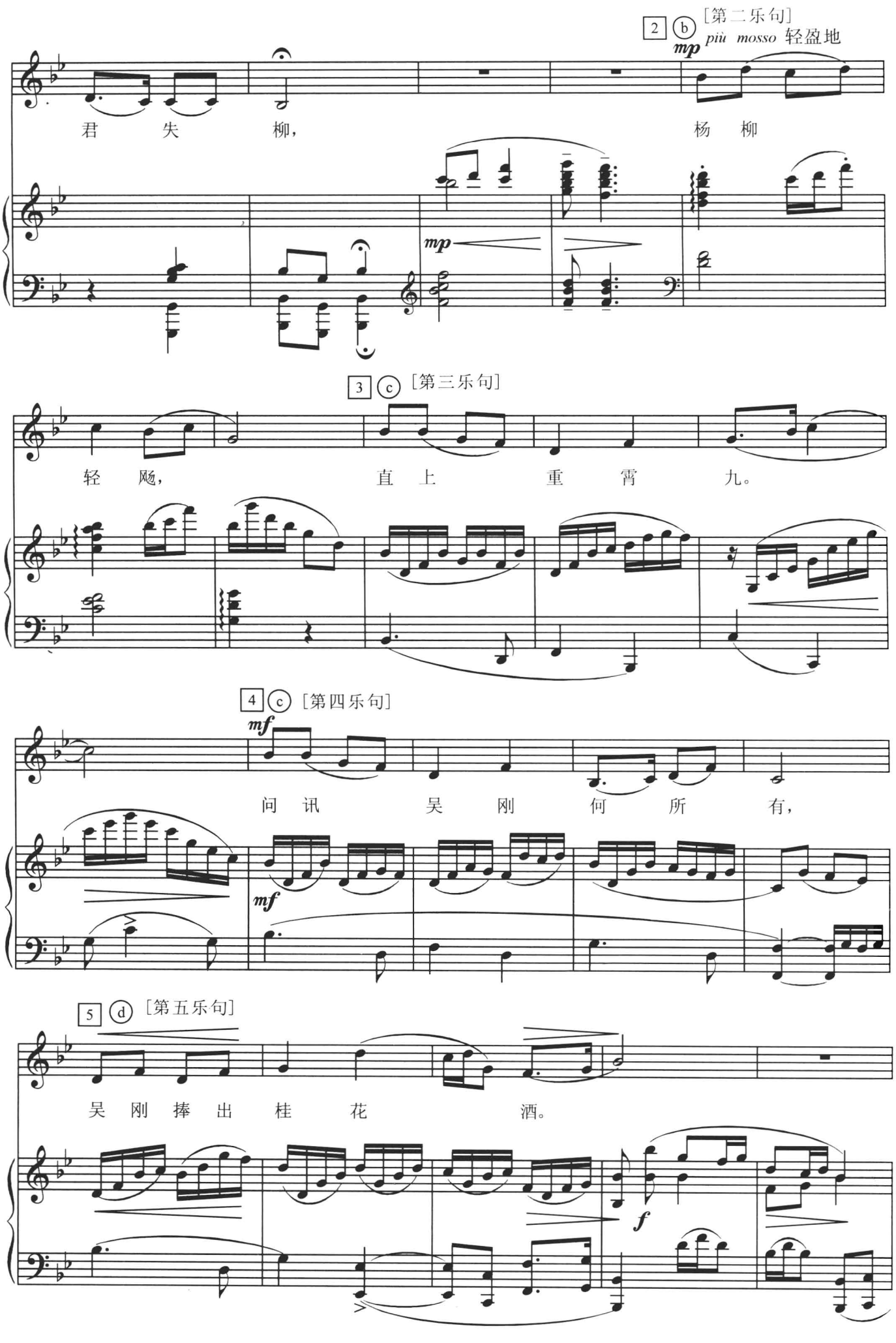
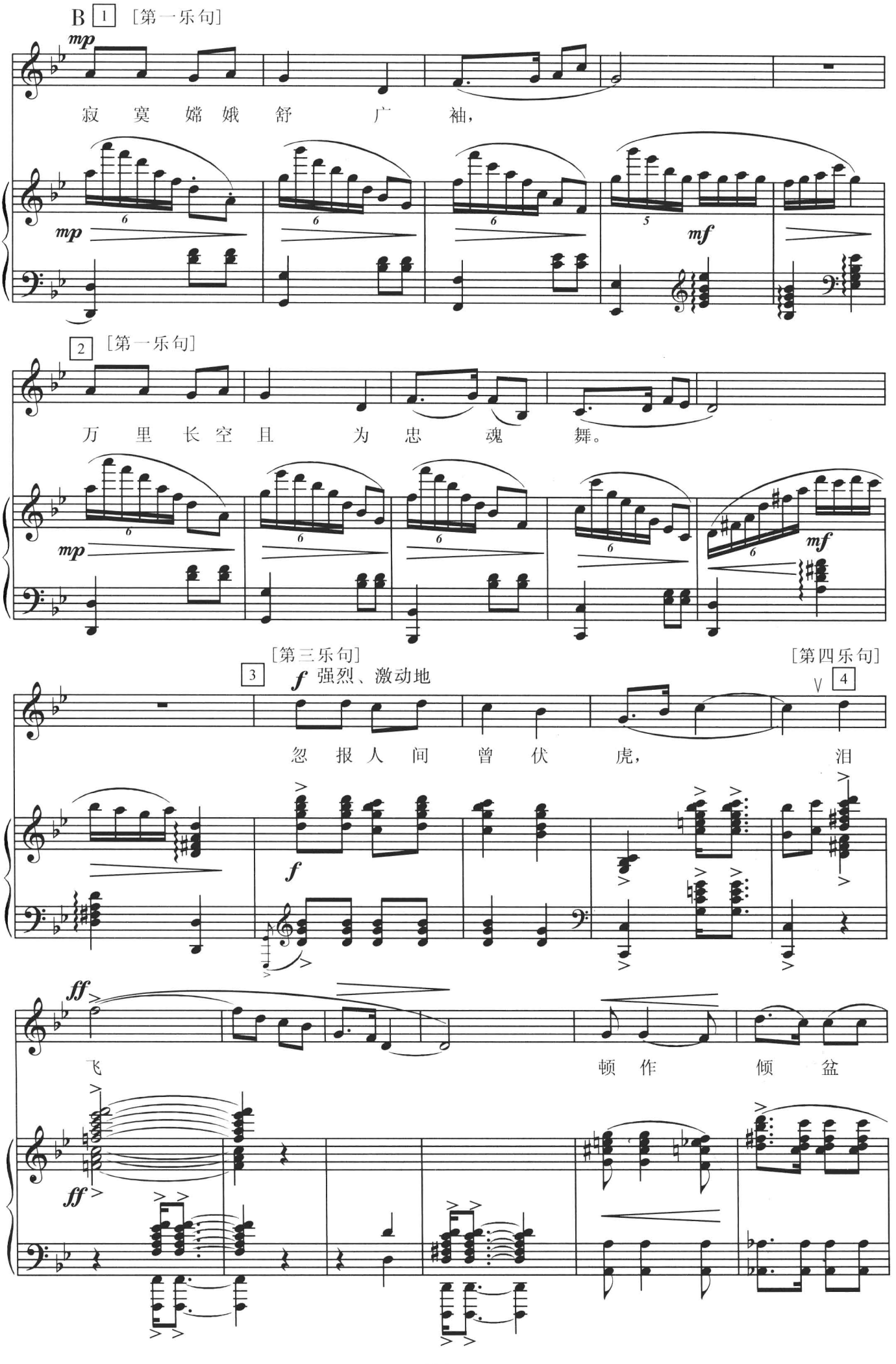
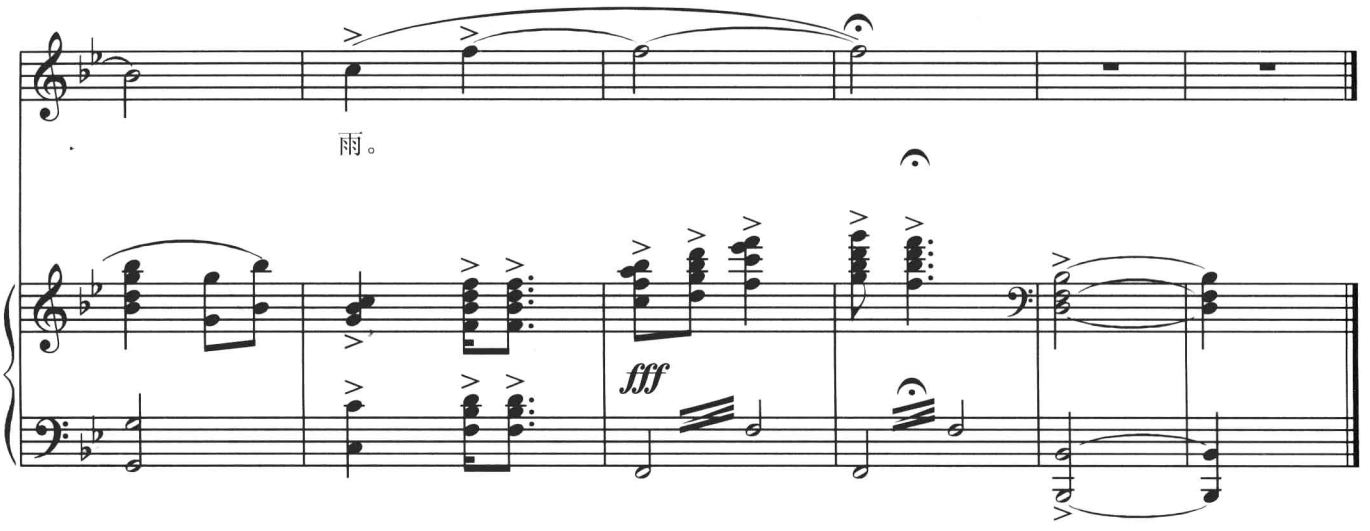
在歌曲中二段体的结构，即单二部曲式是最常见的，即AB两个乐段。

第一乐段即A段的结构，大部分是二句、四句或三句的乐段，有时也有超过四句的多句乐段。第二乐段即B段的结构，分为两大类，即有再现的和没有再现的结构。

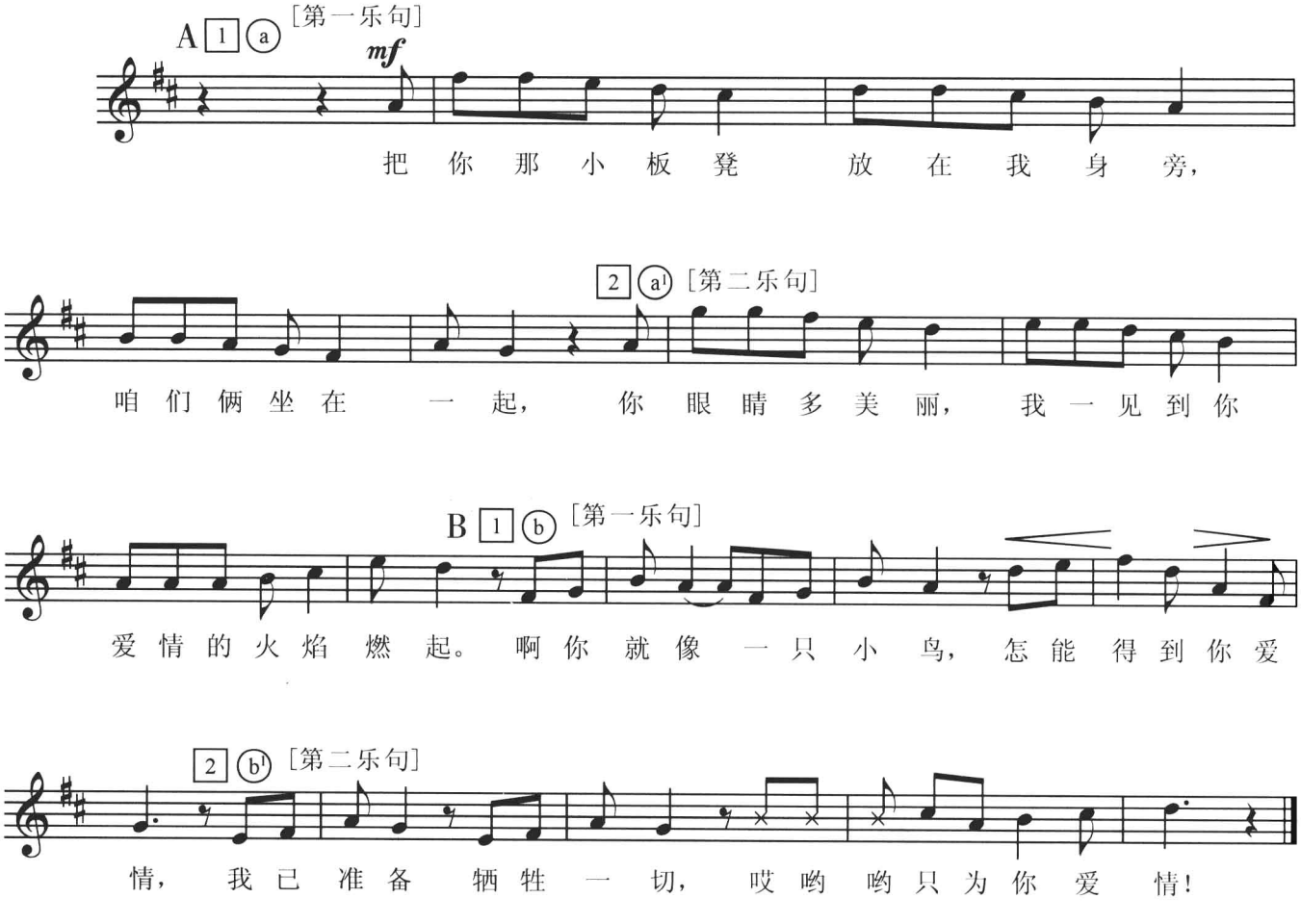
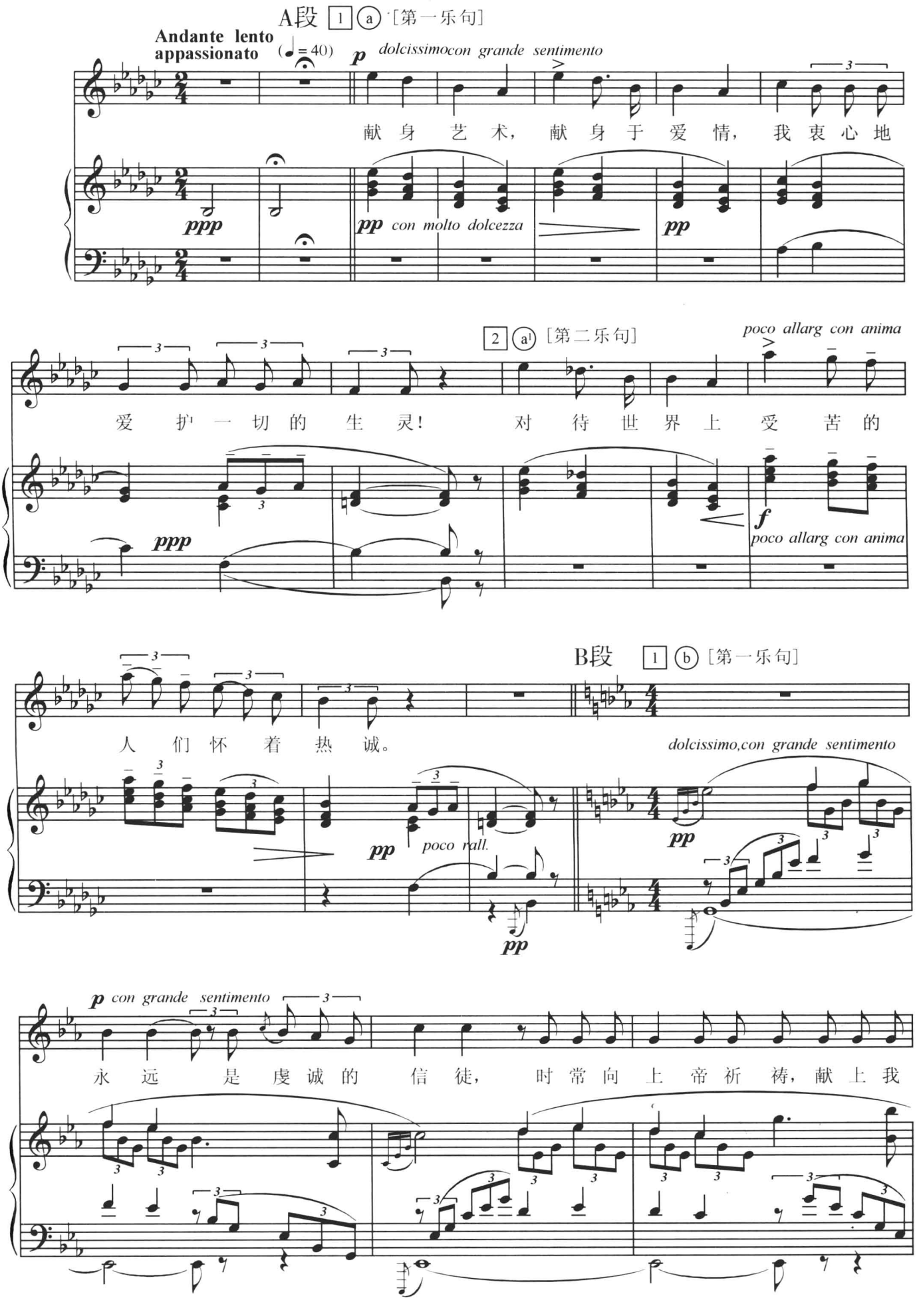
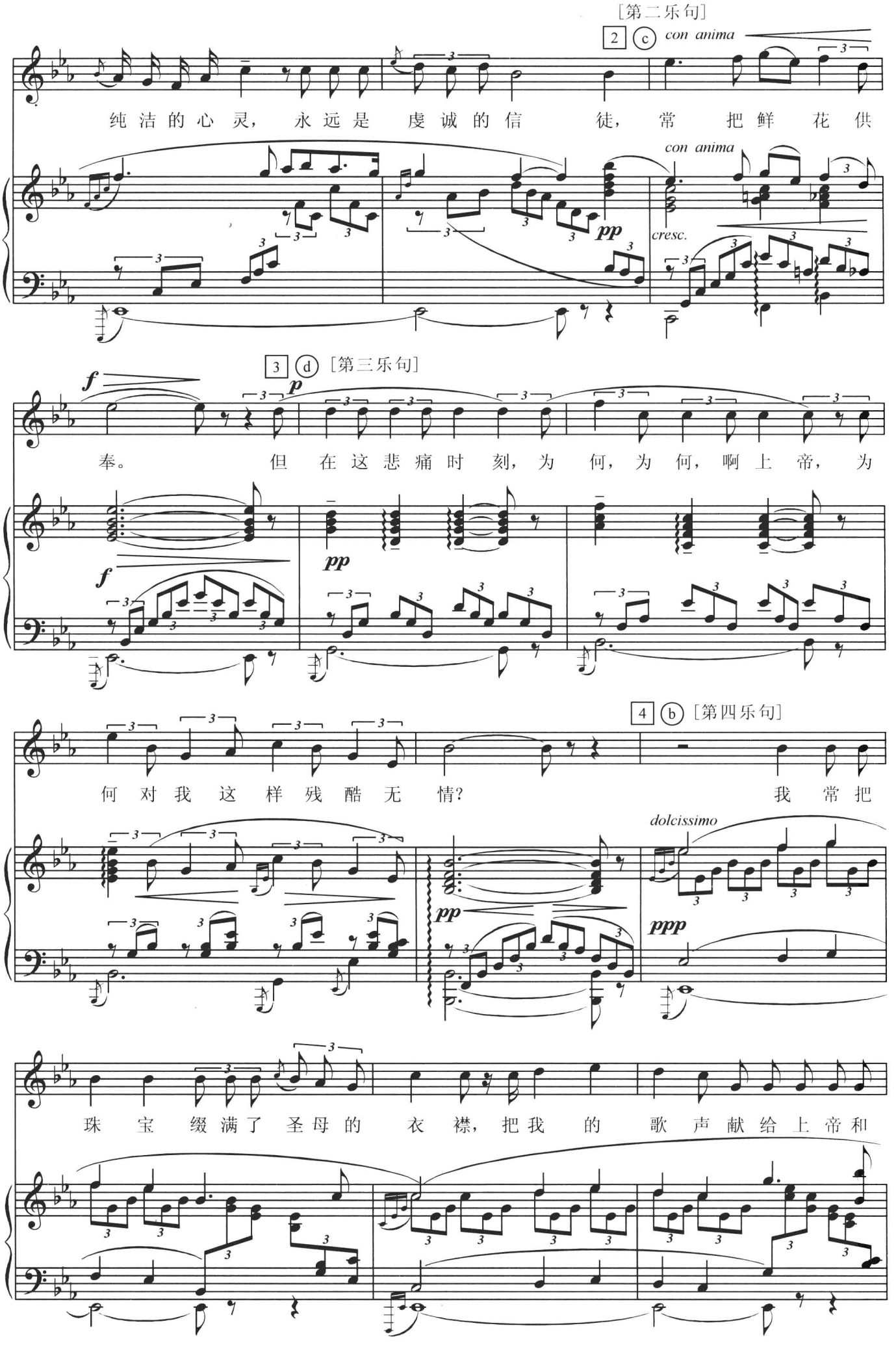
（一）有再现的单二部结构

例189　新疆民歌《我等你到天明》，A段是两句ab对比乐段，b句开始用了“顶真”第一句的尾音；B段的第一句c从下属功能的对比开始，第二句再现了a，并综合了A段第二乐句的结尾。

例189　新疆民歌《我等你到天明》 谢功成配伴奏

例190 是著名作曲家瞿希贤作曲的《蝶恋花》，A段是“起承转合”式的abccd五个乐句；B段是四个乐句，都是bcd因素的变化，即 $c^1c^1b^1d^1$，是一个不明显的再现。

例190 《蝶恋花》 毛泽东词 瞿希贤曲

2 b [第二乐句]
mp più mosso 轻盈地
君 失 柳， 杨 柳
mp
3 c [第三乐句]
轻 飏， 直 上 重 霄 九。
4 c [第四乐句]
mf
问 讯 吴 刚 何 所 有，
mf
5 d [第五乐句]
吴 刚 捧 出 桂 花 酒。
f

B 1 [第一乐句]
mp
寂 寞 嫦 娥 舒 广 袖，
mf
2 [第一乐句]
万 里 长 空 且 为 忠 魂 舞。
mf
[第三乐句]
3
f 强烈、激动地
[第四乐句]
4
忽 报 人 间 曾 伏 虎，
泪
ff
飞
顿 作 倾 盆

（二）没有再现的单二部结构

例191　墨西哥民歌《小板凳》，是一个aa、bb式的非常对称的单二部，每个乐句都是四小节。A段a和a^{1}两乐句的前两小节基本上是上二度模进；而B段b和b^{1}两乐句的前两小节基本上是下二度模进。

例191　墨西哥民歌《小板凳》

例192　普契尼的歌剧《托斯卡》的著名咏叹调《献身艺术，献身爱情》，A段的结构比较简单，是个aa两乐句平行乐段，结束在$^{\flat}$e小调的半终止上；B段的结构比较复杂，共五句，其中的第一句和第四句的主要旋律在伴奏部分，音乐素材的关系是bcdbc^{1}。带有复乐段的结构特点。

A段 1 a [第一乐句]
Andante lento appassionato (♩=40)
p dolcissimocon grande sentimento
献 身 艺 术， 献 身 于 爱 情， 我 衷 心 地
ppp
pp con molto dolcezza
pp
2 a¹ [第二乐句]
poco allarg con anima
爱 护 一 切 的 生 灵！ 对 待 世 界 上 受 苦 的
ppp
f
poco allarg con anima
B段 1 b [第一乐句]
人 们 怀 着 热 诚。
dolcissimo,con grande sentimento
pp
poco rall.
pp
pp
p con grande sentimento
永 远 是 虔 诚 的 信 徒， 时 常 向 上 帝 祈 祷，献 上 我

[第二乐句]
2 c con anima
纯 洁 的 心 灵， 永 远 是 虔 诚 的 信 徒， 常 把 鲜 花 供
con anima
pp
cresc.
3 d [第三乐句]
f
p
奉。 但 在 这 悲 痛 时 刻， 为 何， 为 何， 啊 上 帝， 为
f
pp
4 b [第四乐句]
何 对 我 这 样 残 酷 无 情? 我 常 把
dolcissimo
pp
ppp
珠 宝 缀 满 了 圣 母 的 衣 襟， 把 我 的 歌 声 献 给 上 帝 和

[第五乐句]

5 ⓒ

天上灿烂群　星。　　在　绝望的时刻，　为

cresc. molto

何，　为　何，　上　帝　啊！　　啊

cresc. molto

molto allarg.

f

rall.

为　何　对　我　这　样　残　酷　无

pp col canto

情?!

pp

m.d.

m.s.

m.d.

习题十四

为下列歌词，写作单二部曲式歌曲两首：

快乐的小鸟 迟骋词

清晨有一阵鸟叫，
那可是小鸟在上操？
小鸟，小鸟，快乐的小鸟，
天天锻炼身体好。

清晨有一阵鸟叫，
那可是小鸟们互相问好？
你好！你好！礼貌的小鸟，
礼貌的小鸟品质好。

小鸟，小鸟，快乐的小鸟，
你好！你好！礼貌的小鸟，
世界上有了你们的歌唱，
每个清晨都这么美好。

我的天堂草原 张果词

有一座高高的罕山驮着蓝天，
有一个圣湖眨着亮亮的眼，
有一缕炊烟把奶香飘到天外，
有一个套马杆赶着太阳走了千年。
啊草原，我的天堂草原，
早晨的朝霞，雨后的彩虹，
我的奶茶，我的家园。
簇簇的鲜花开在罕山开在天边，
成群的水鸟游走在美丽的湖畔，
跳动的篝火照亮了欢快的夏夜，
滚雷般的马蹄追着那达慕疯狂的呐喊。
啊草原，我的天堂草原，
东边的太阳，西山的雨点，
我的骏马，我的家园。

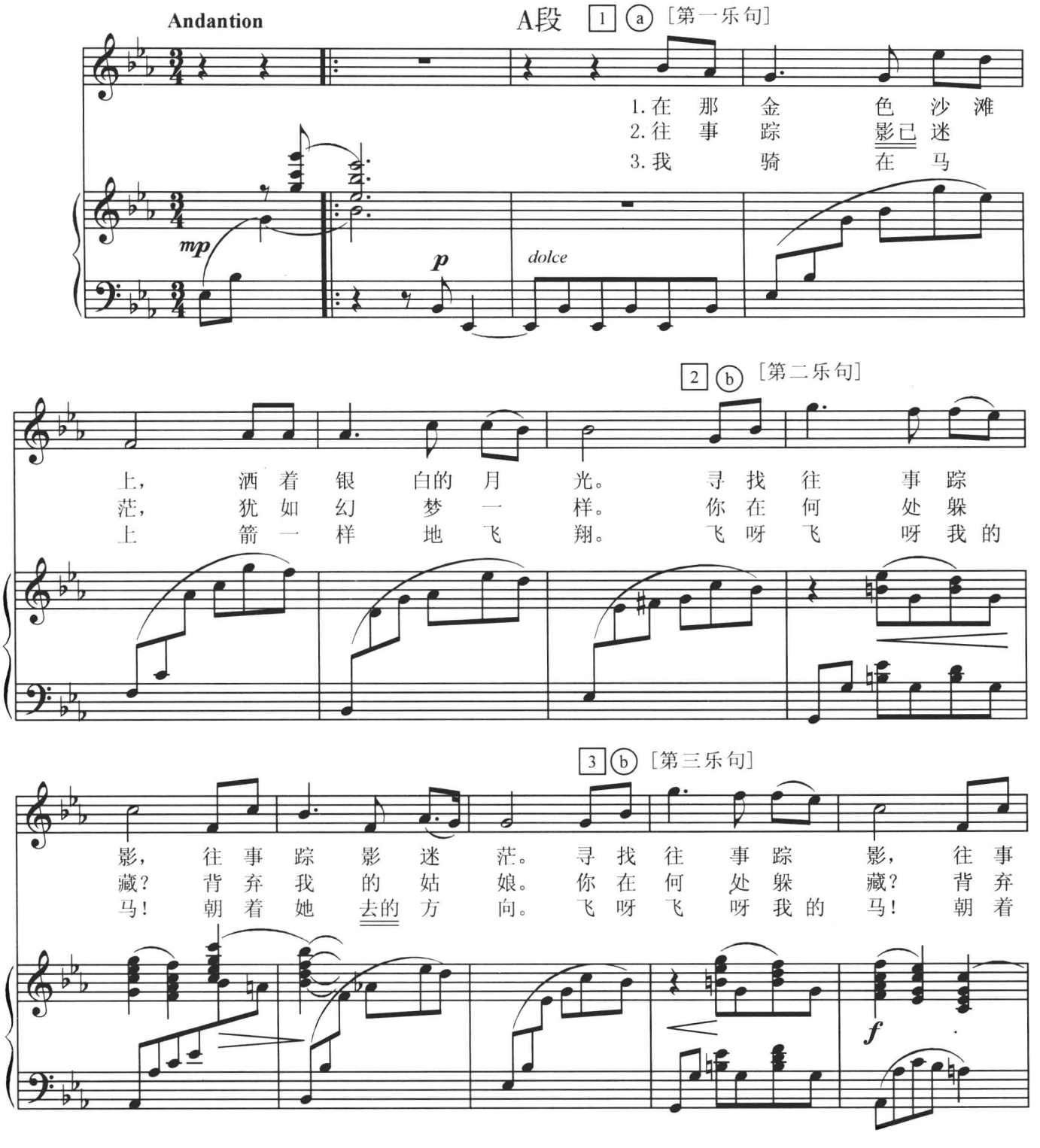
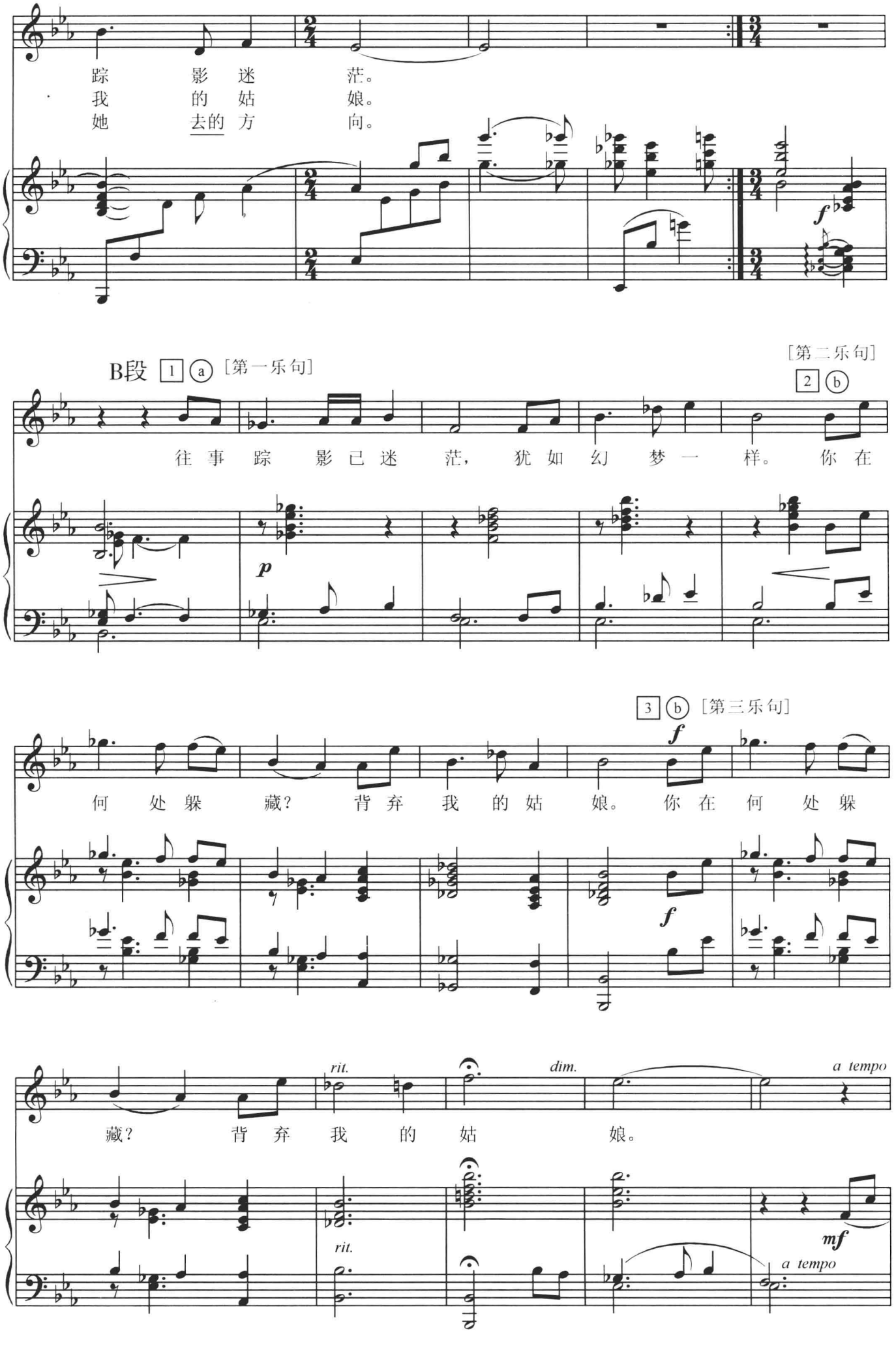
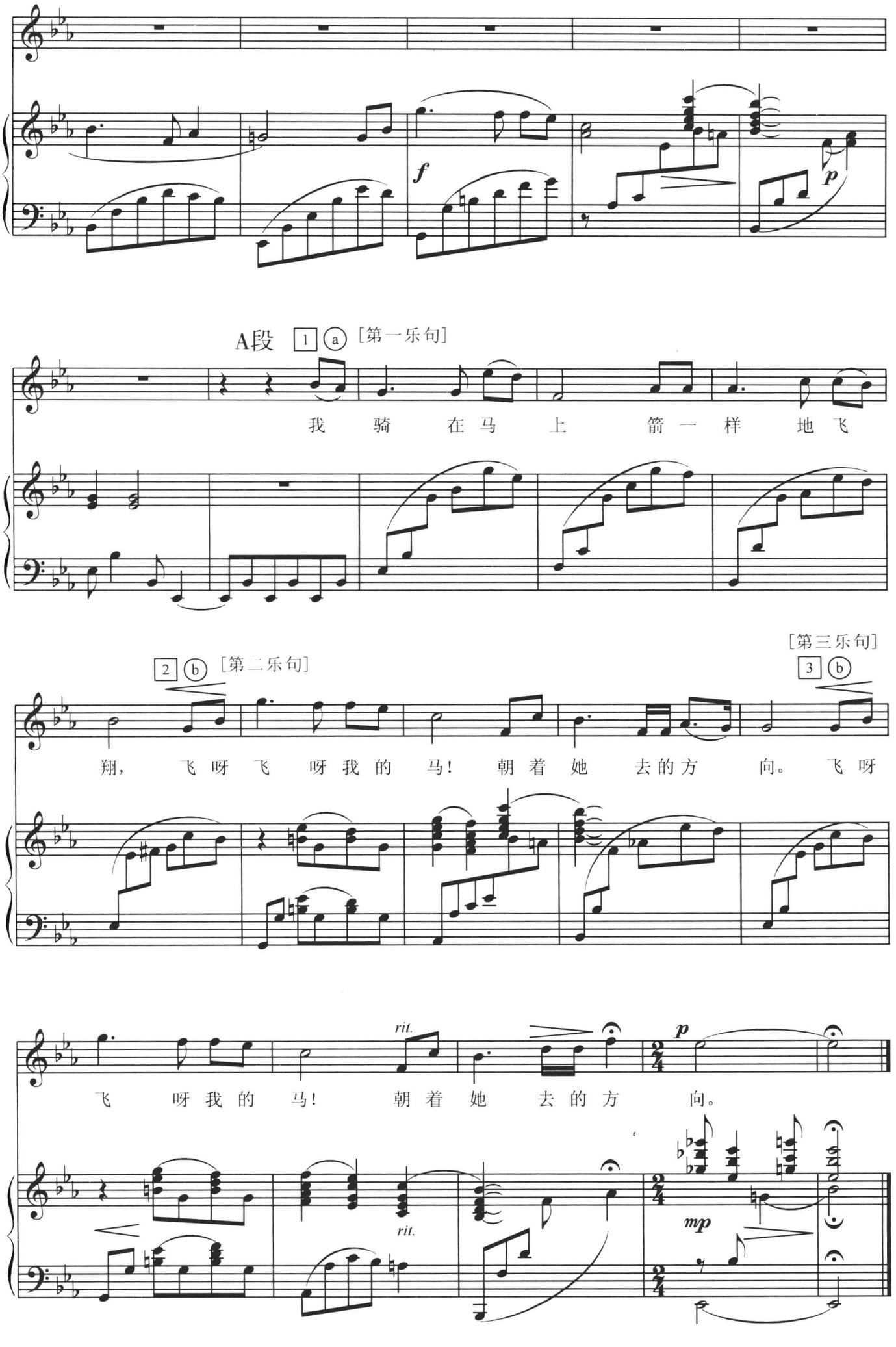
第十五章 单三部曲式歌曲写作

三段体的歌曲，即单三部曲式的歌曲，也是分为有再现的和没有再现的两大类。三段体大部分歌曲是有再现的，即ABA三大段，在这个类型的中段，即B段，又有几种不同的情况。不再现的类型，即ABC三大段，相对而言比较少。

（一）有再现的单三部结构

1. 中段是变奏性的单三部结构

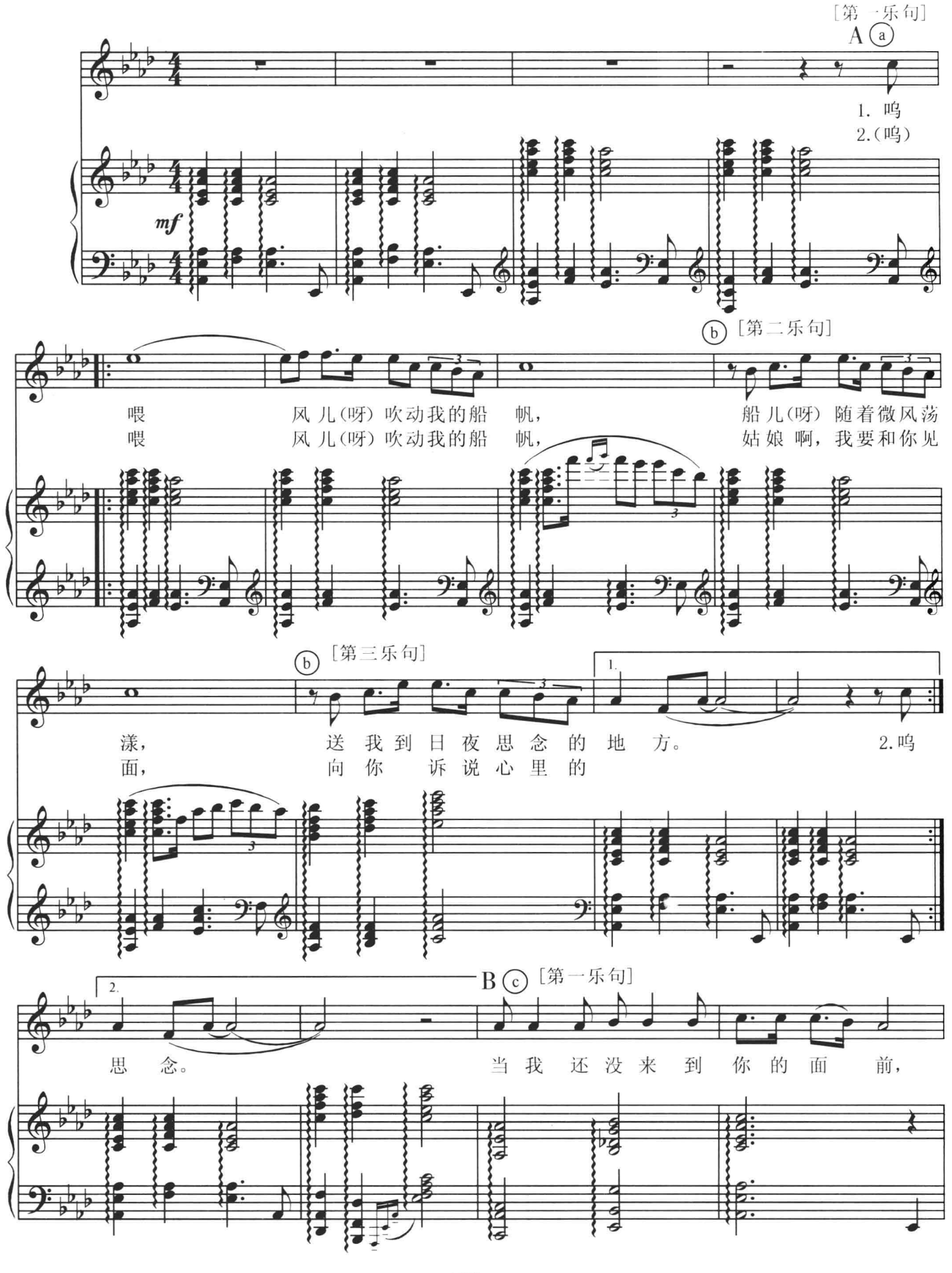
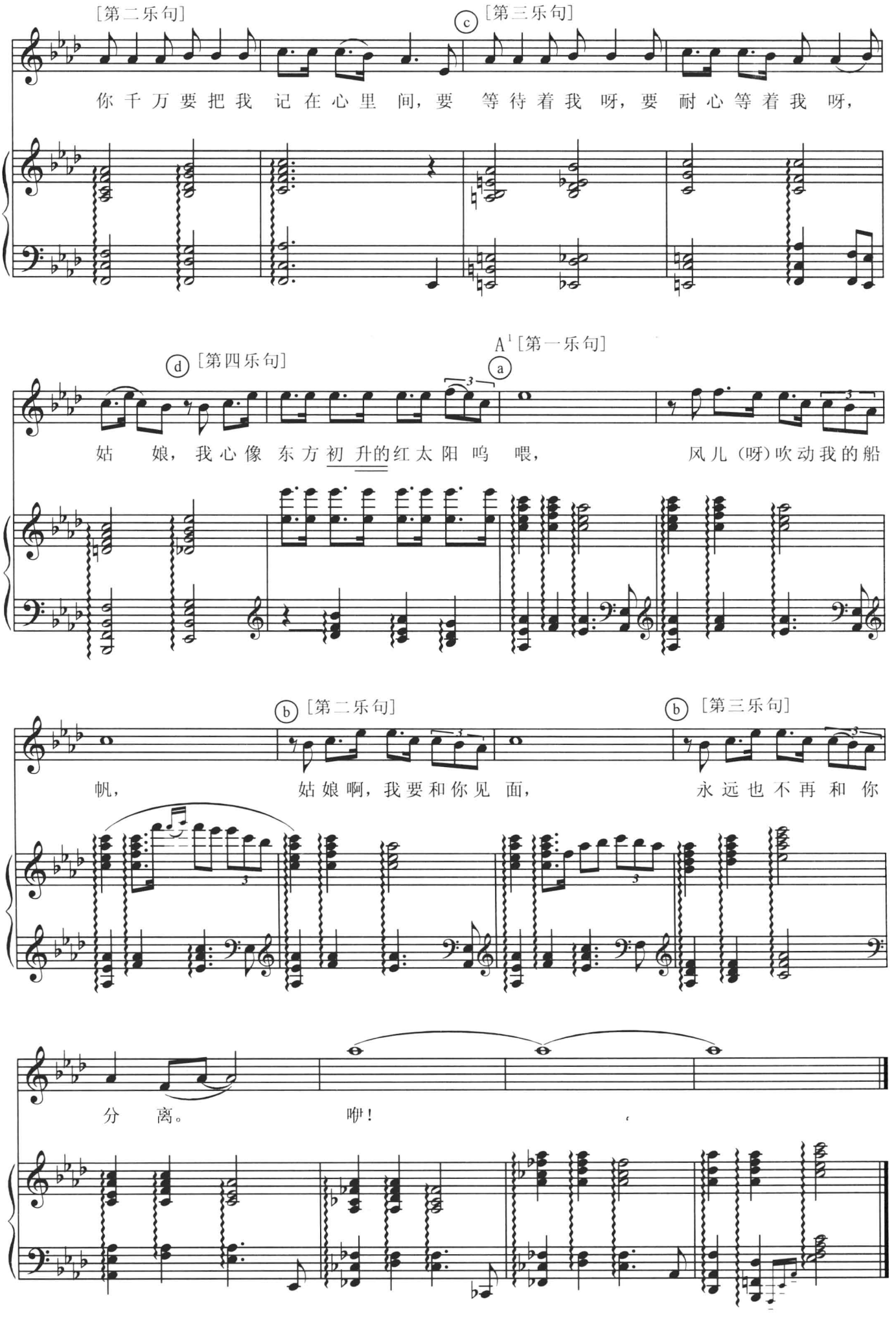
这种类型的中段B，只是A段的变化重复，有时候用节奏或节拍的变化，有时用移调的方法，或其他的方法。

例193　塔塔尔族民歌《在银色的月光下》，A段是由三个乐句组成的乐段，是abb对比型的三句体；B段仅仅是调式的不同，由A段的♭E大调变为♭e小调。再现段又回复♭E大调。

踪 影 迷 茫。
我 的 姑 娘。
她 去的 方 向。
B段 1 a [第一乐句]
[第二乐句]
2 b
往 事 踪 影 已 迷 茫， 犹 如 幻 梦 一 样。 你 在
3 b [第三乐句]
何 处 躲 藏？ 背 弃 我 的 姑 娘。 你 在 何 处 躲
藏？ 背 弃 我 的 姑 娘。
rit.
dim.
a tempo
rit.
a tempo

A段 1 a [第一乐句]
我 骑 在 马 上 箭 一 样 地 飞
2 b [第二乐句]
翔， 飞 呀 飞 呀 我 的 马！ 朝 着 她 去 的 方 向。 飞 呀
[第三乐句]
3 b
飞 呀 我 的 马！ 朝 着 她 去 的 方 向。
rit.
rit.
f
p
mp

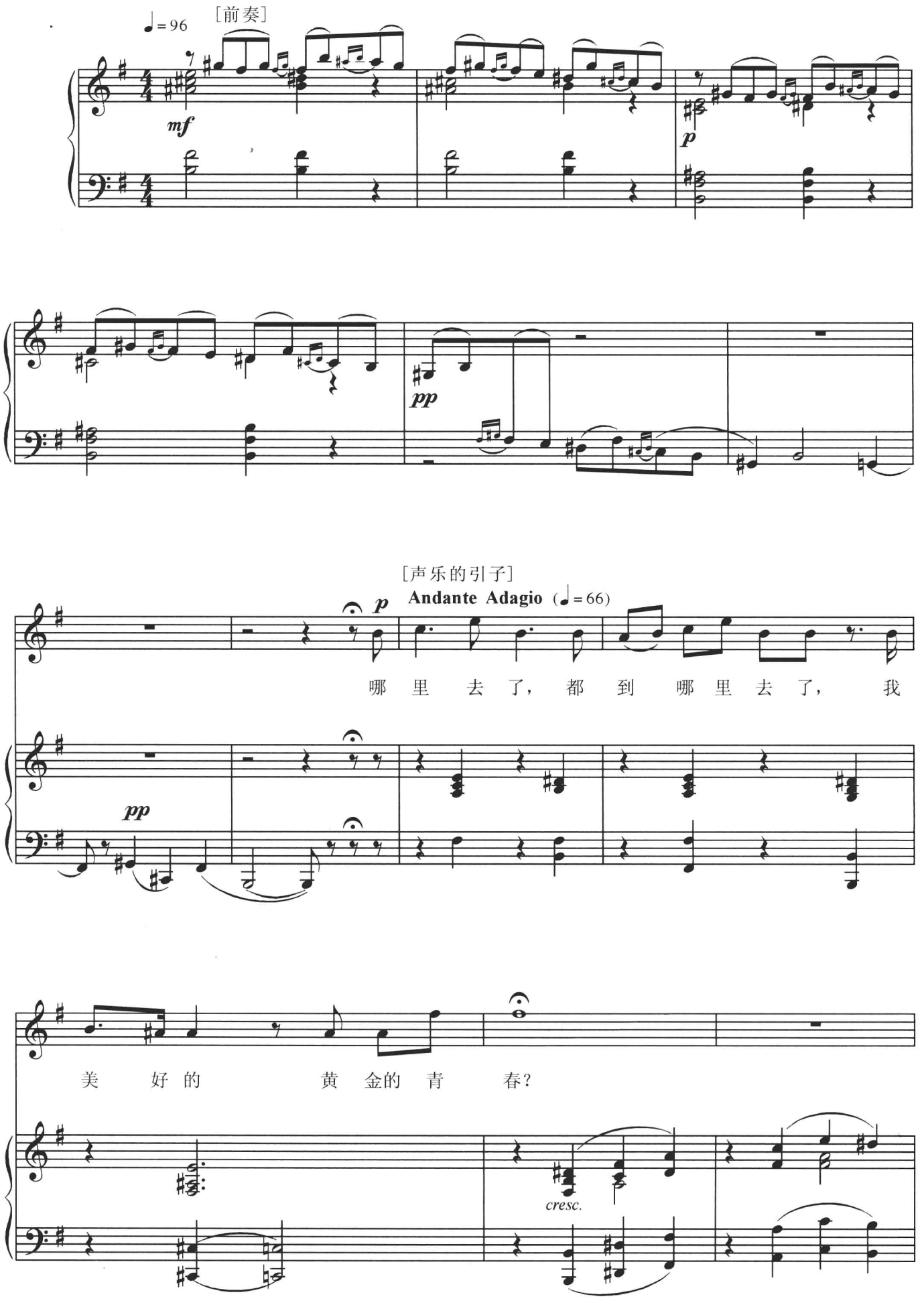
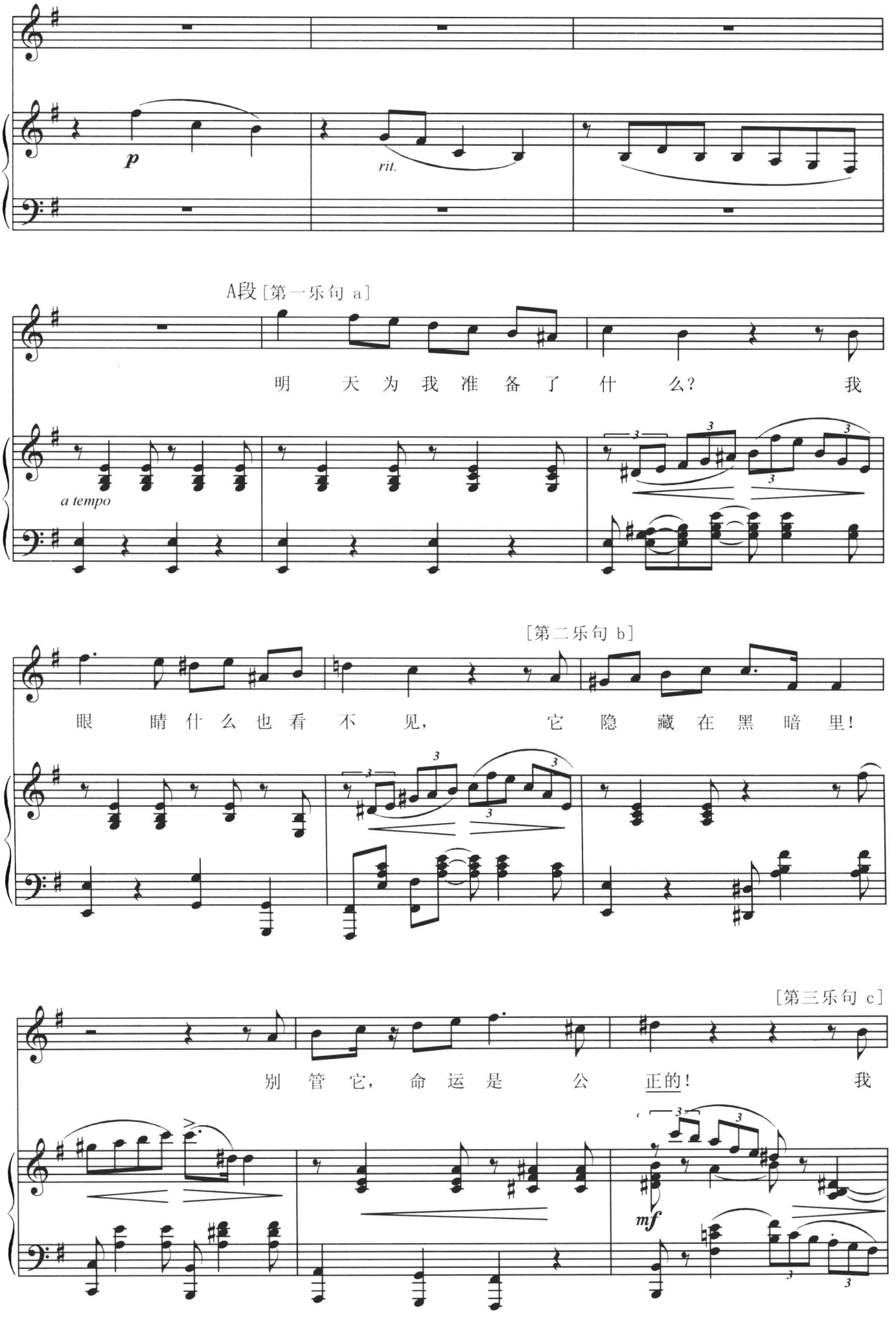
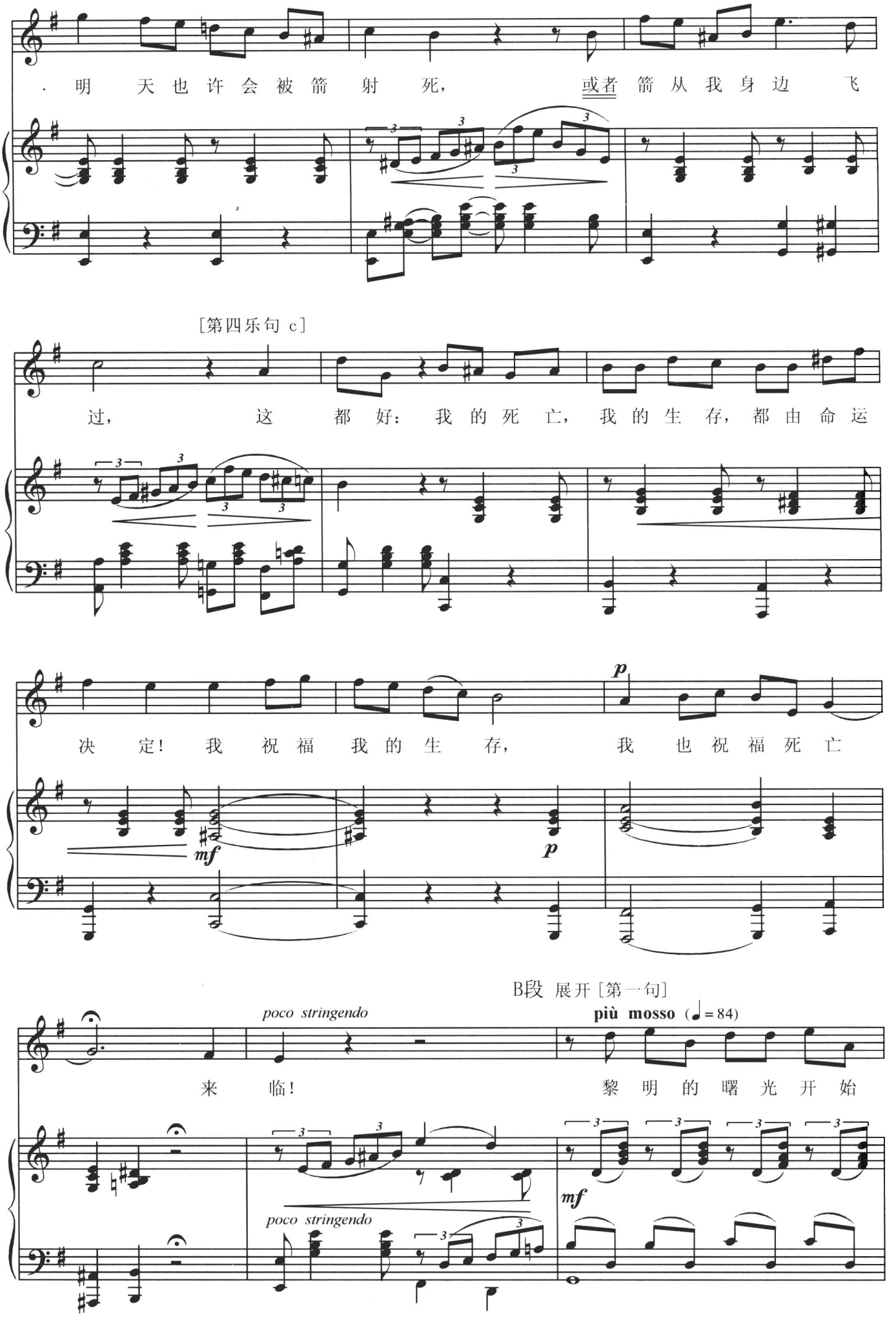
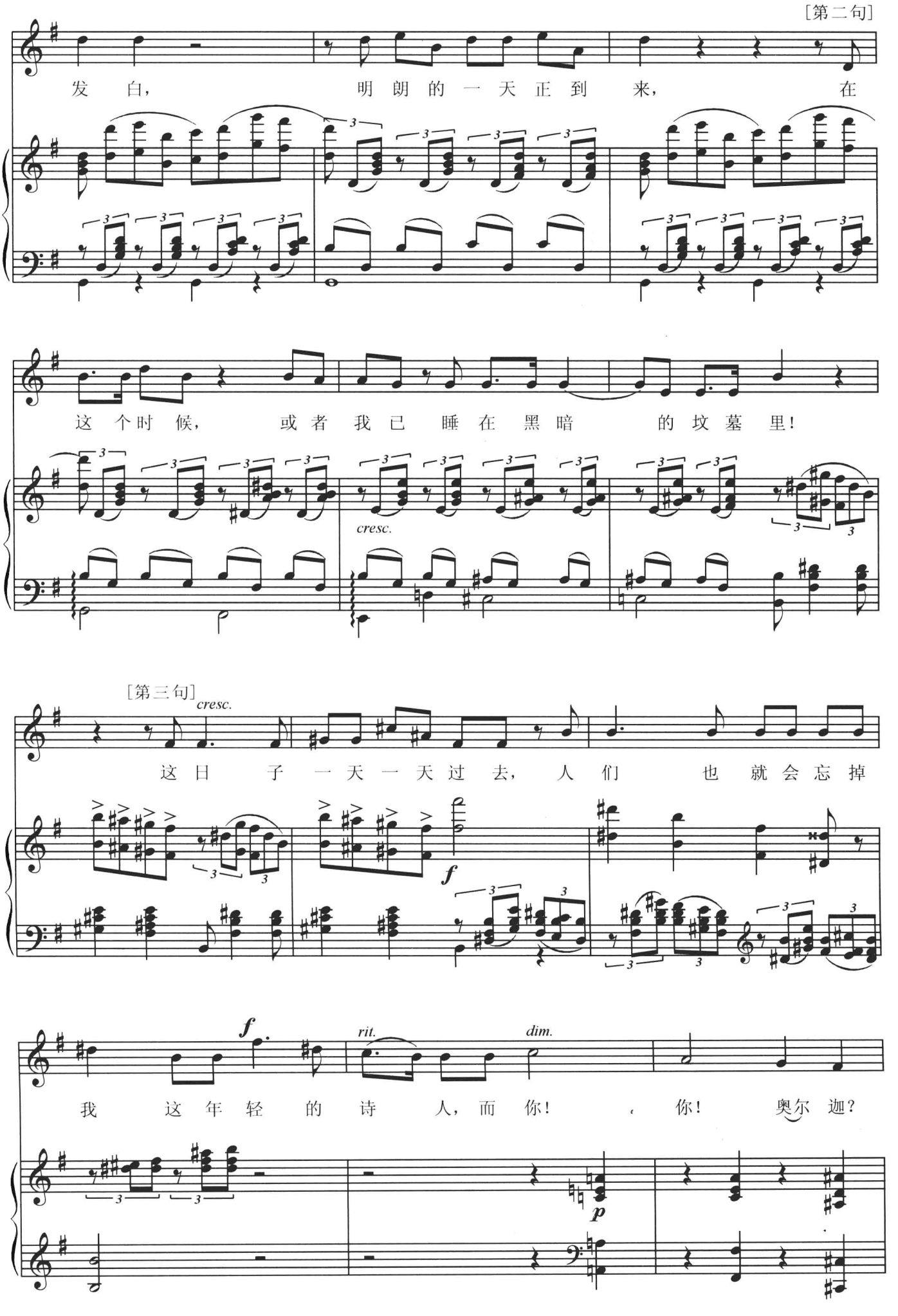
2. 中段是对比性的单三部结构

这种类型的中段B，用对比性的材料处理，第三段再现A的主题材料。

例194 印尼民歌《星星索》，A段是abb式的对比3乐句的乐段；B段是cccd式对比中段，由四个乐句构成；再现A¹段与A段完全相同，加一个高音长音的主音结束。

例194 印尼民歌 《星星索》

[第二乐句]
c [第三乐句]
你千万要把我记在心里间，要等待着我呀，要耐心等着我呀，
d [第四乐句]
A1 [第一乐句]
a
姑娘，我心像东方初升的红太阳呜喂，
风儿（呀）吹动我的船
b [第二乐句]
b [第三乐句]
帆，
姑娘啊，我要和你见面，
永远也不再和你
分离。
咿！

3. 中段是展开性的单三部结构

例195　柴科夫斯基作曲的歌剧《奥涅金》中的《连斯基的咏叹调》

p
rit.
A段[第一乐句 a]
明 天 为 我 准 备 了 什 么? 我
a tempo
[第二乐句 b]
眼 睛 什 么 也 看 不 见, 它 隐 藏 在 黑 暗 里!
[第三乐句 c]
别 管 它, 命 运 是 公 正的! 我
mf

. 明 天 也 许 会 被 箭 射 死， 或者 箭 从 我 身 边 飞
[第四乐句 c]
过， 这 都 好： 我 的 死 亡， 我 的 生 存， 都 由 命 运
决 定！ 我 祝 福 我 的 生 存， 我 也 祝 福 死 亡
mf
p
p
B段 展开 [第一句]
poco stringendo
più mosso (♩= 84)
来 临！ 黎 明 的 曙 光 开 始
mf
poco stringendo

[第二句]
发 白，
明 朗 的 一 天 正 到 来，
在
这 个时 候，
或 者 我 已 睡 在 黑 暗
的 坟 墓 里！
cresc.
[第三句]
cresc.
这 日 子 一 天 一 天 过 去，
人 们 也 就 会 忘 掉
f
f
rit.
dim.
我 这 年 轻 的 诗 人，而 你！
，
你！
奥尔 迦？
p

A段再现 [第一乐句 a]

con passione a tempo

pp

请 告 诉 我， 美 丽 的 姑

pp

娘， 你 来 不 来 我 坟 上 哭 泣？ 并 想 到：

[第二乐句 b]

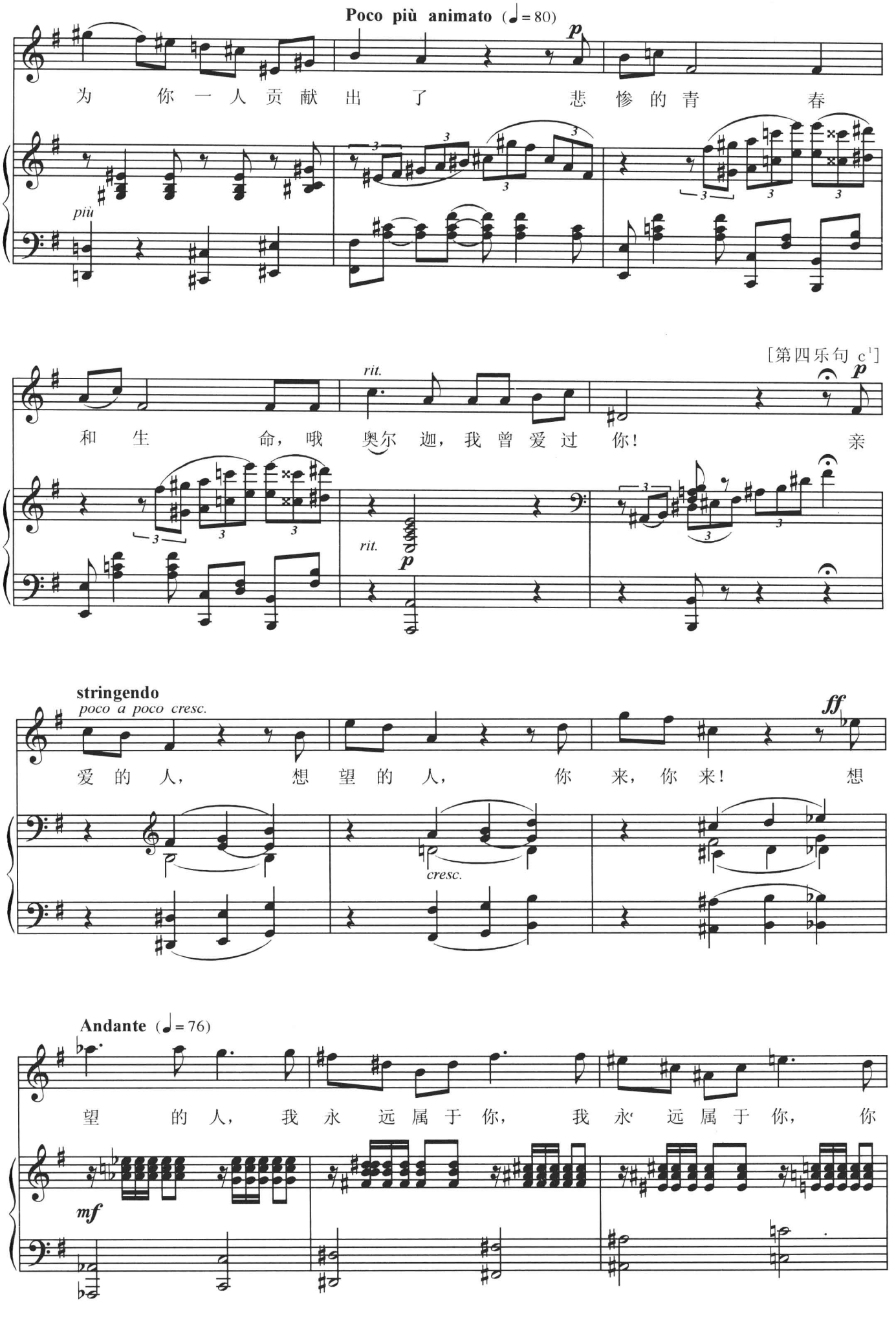
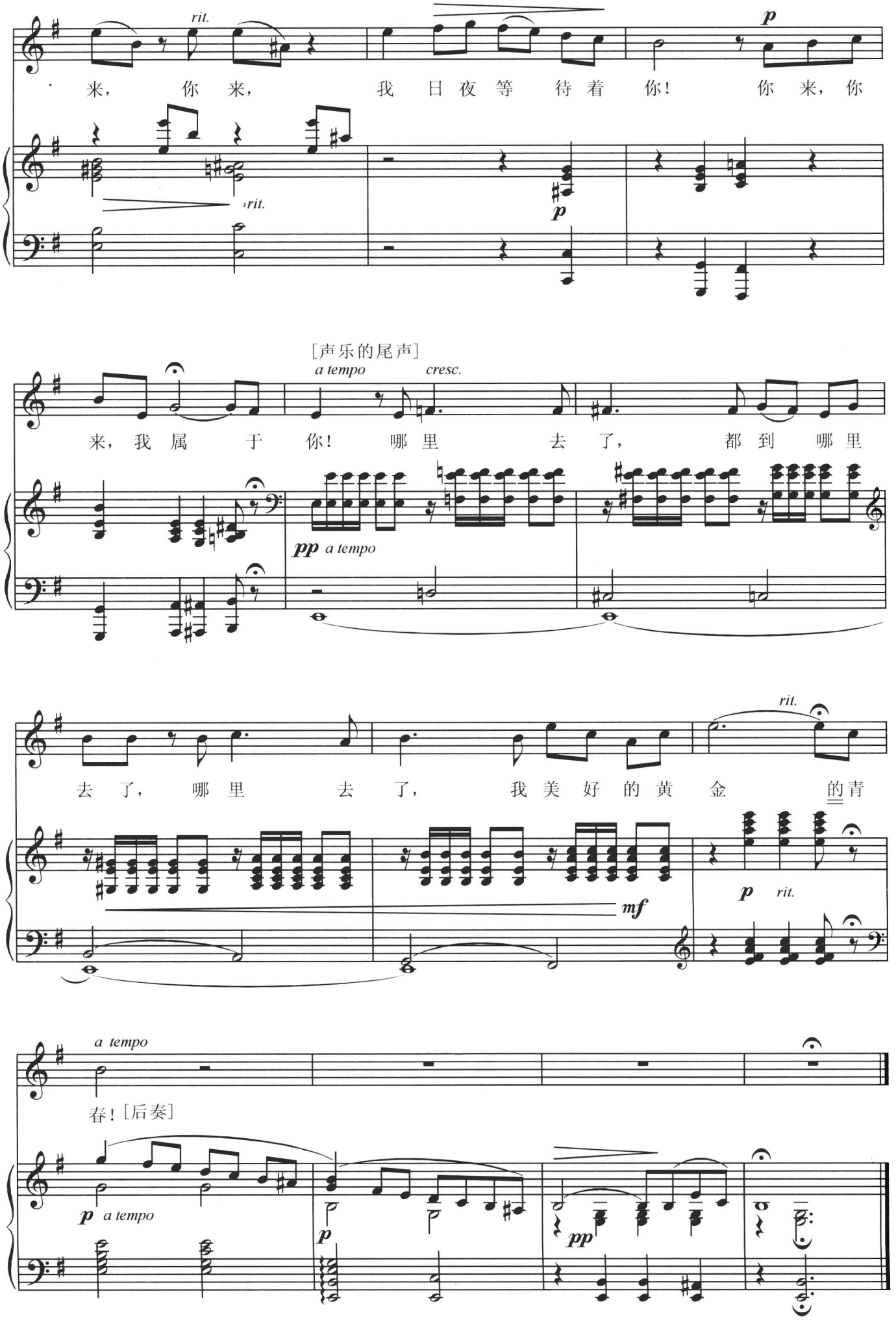
他 爱 过 我！ 他 为 我 一 个 人 献 出 悲 惨 的

[第三乐句 a']

f

ff

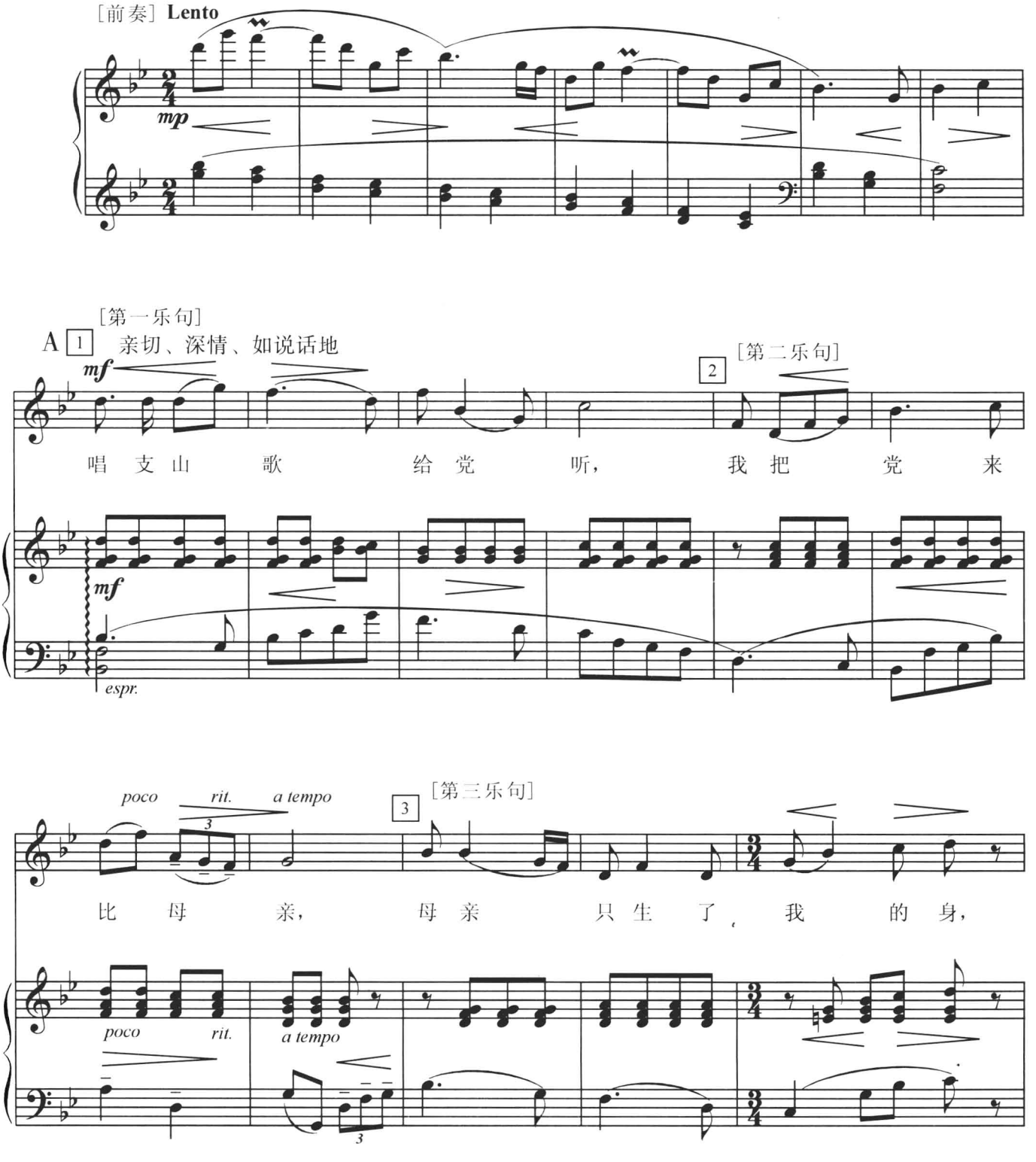
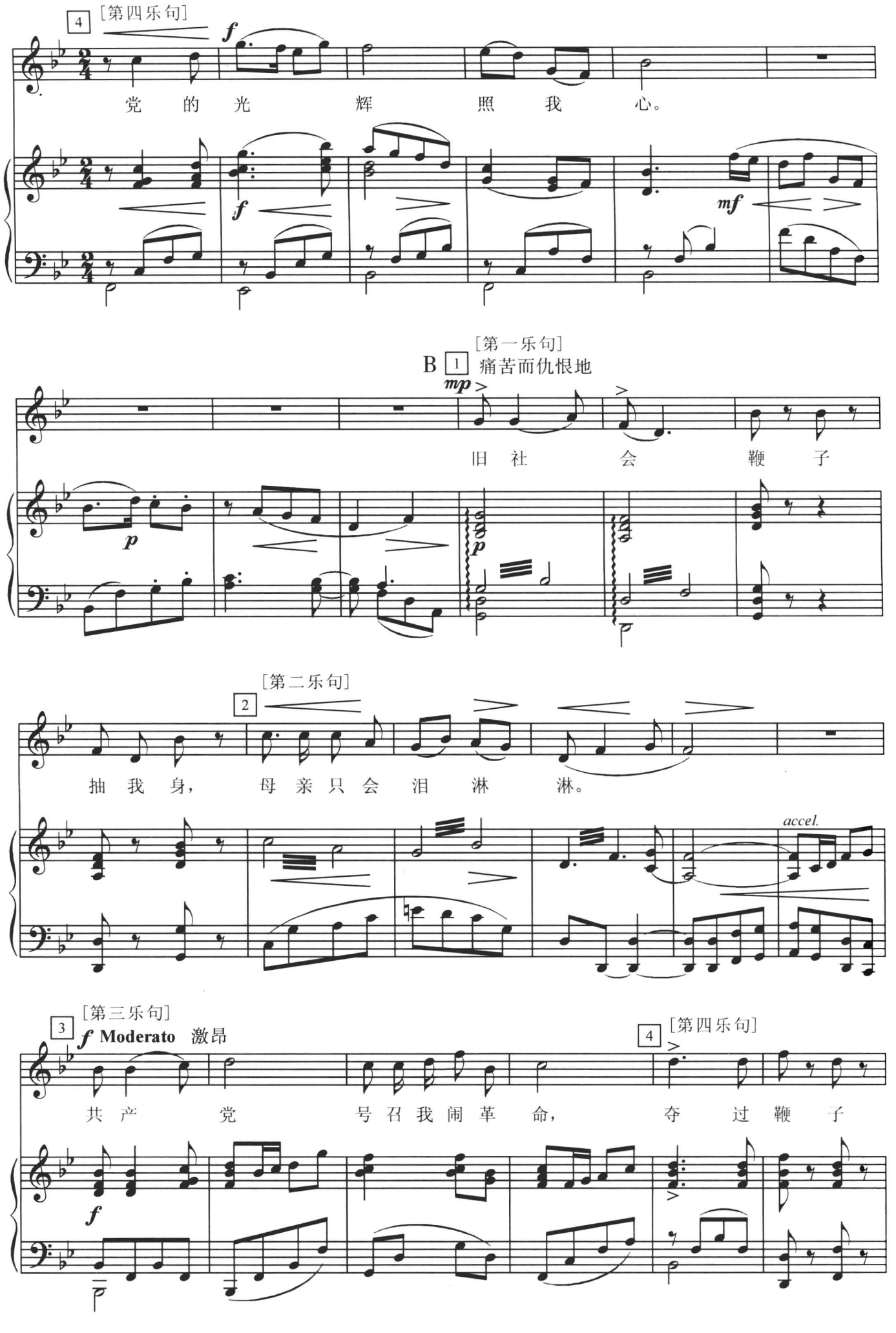
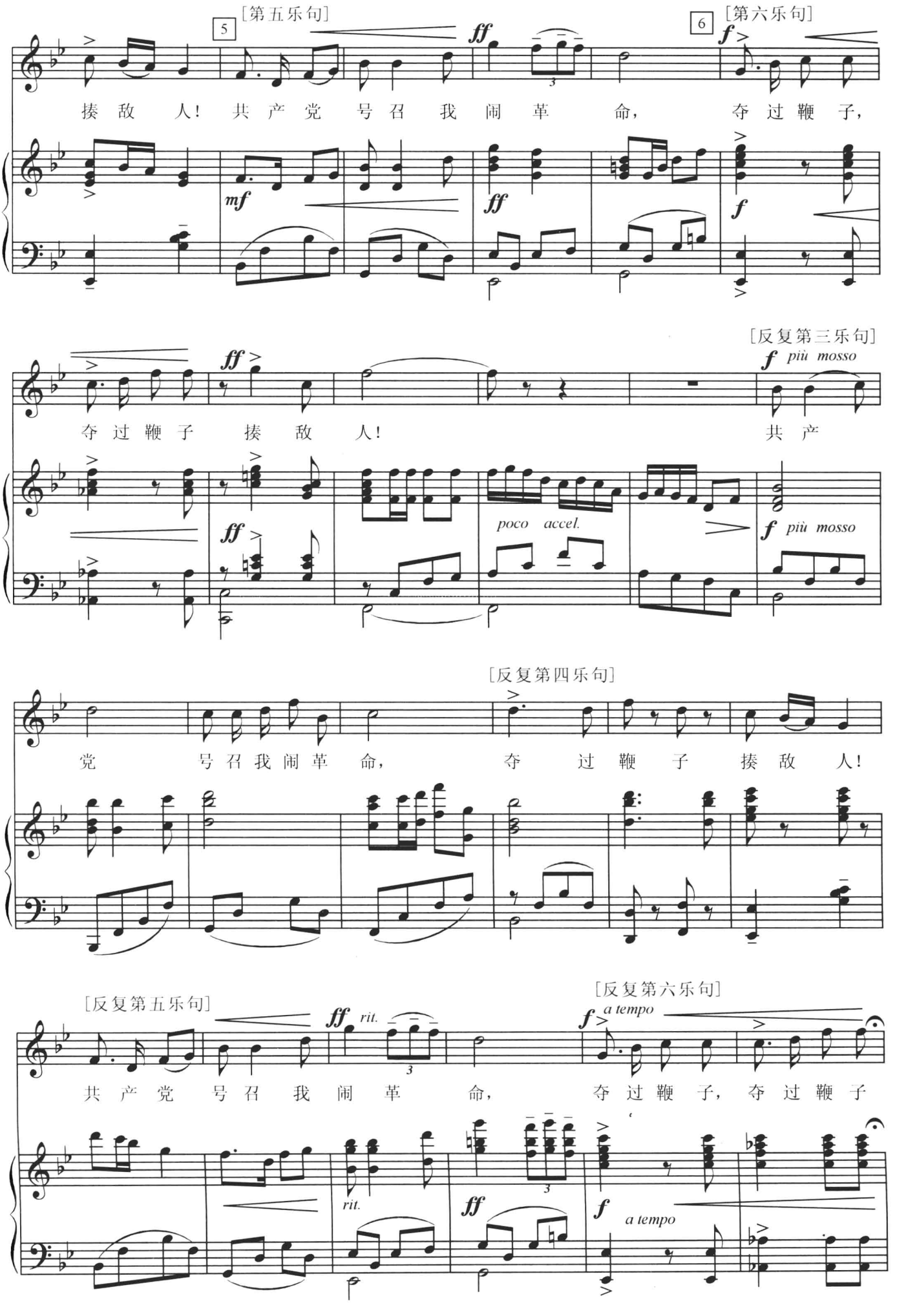
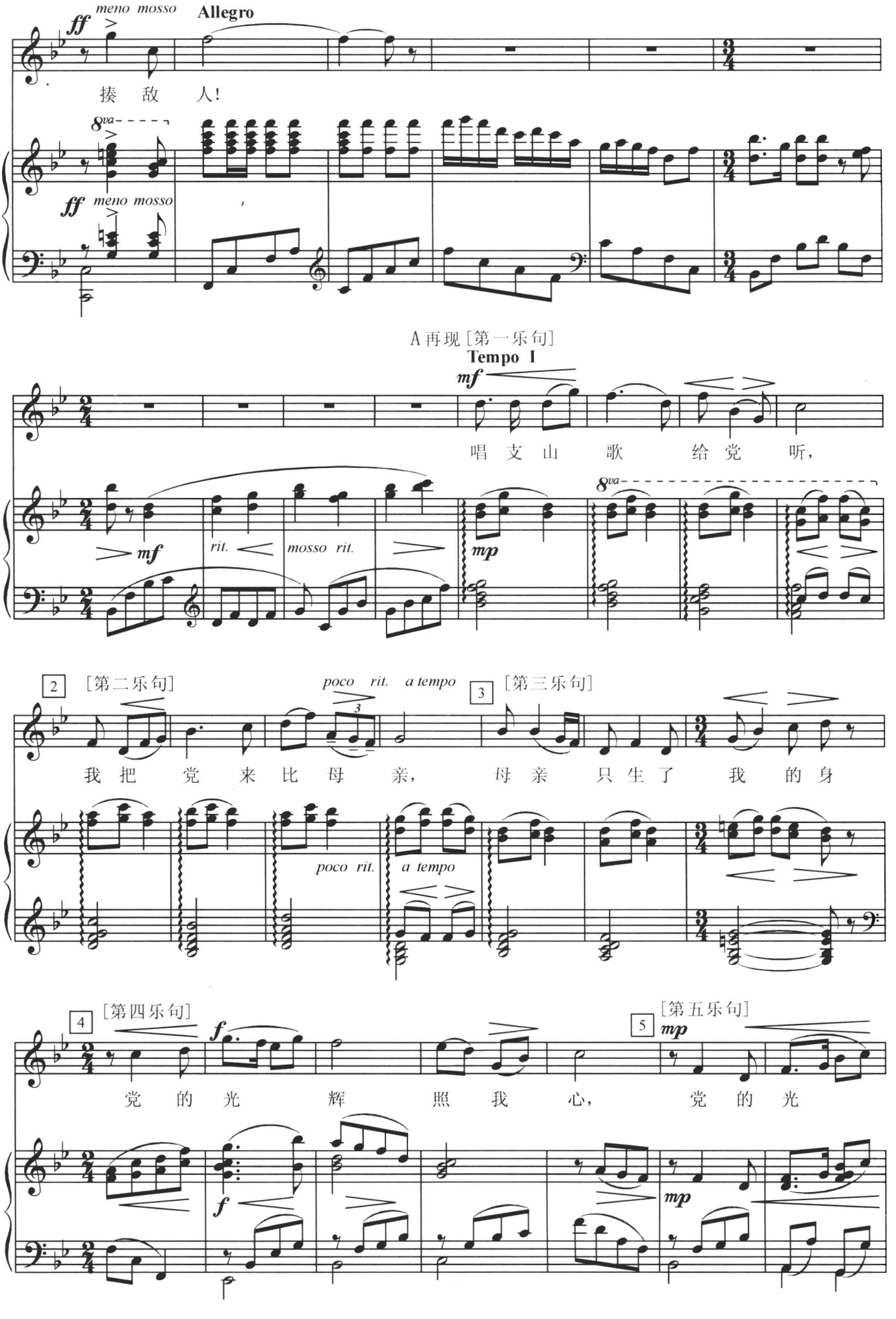
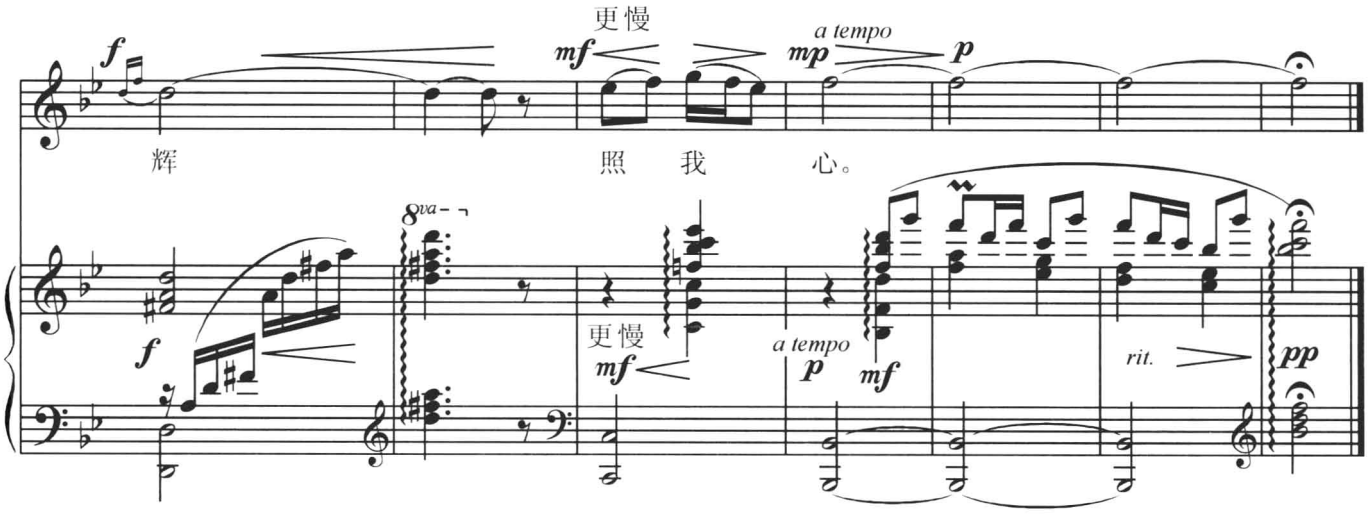
青 春 和 生 命！ 哦 奥尔 迦，我 曾 爱 过 你， 我

mf

Poco più animato (♩= 80)
p
为 你 一 人 贡 献 出 了 悲 惨 的 青 春
più
[第四乐句 c¹]
rit.
和 生 命，哦 奥尔 迦，我 曾 爱 过 你！ 亲
rit.
p
stringendo
poco a poco cresc.
ff
爱 的 人， 想 望 的 人， 你 来，你 来！ 想
cresc.
Andante (♩= 76)
望 的 人， 我 永 远 属 于 你， 我 永 远 属 于 你， 你
mf

rit.
p
来，你来，我日夜等待着你！你来，你
rit.
p
[声乐的尾声]
a tempo
cresc.
来，我属于你！哪里去了，都到哪里
pp a tempo
去了，哪里去了，我美好的黄金的青
rit.
mf
p rit.
a tempo
春！[后奏]
p a tempo
p
pp

《连斯基的咏叹调》A段之前，有间奏和一个声乐的引子。A段是四乐句的复乐段（abac）；B段展开，大体上可分为三句，第一句的开端是引子开端音程的上三度模进，第二句的开端是A段第三乐句六度跳进的模进，第三句的中间出现了A段第一乐句第三小节上五度跳进的音调。A段的再现的复乐段，前两乐句变化不大，而后两乐句都作了很大的扩充，并推向全曲高潮，出现了离调。再现后由声乐的尾声和后奏结束了这个比较复杂而完整对称的单三部结构咏叹调。

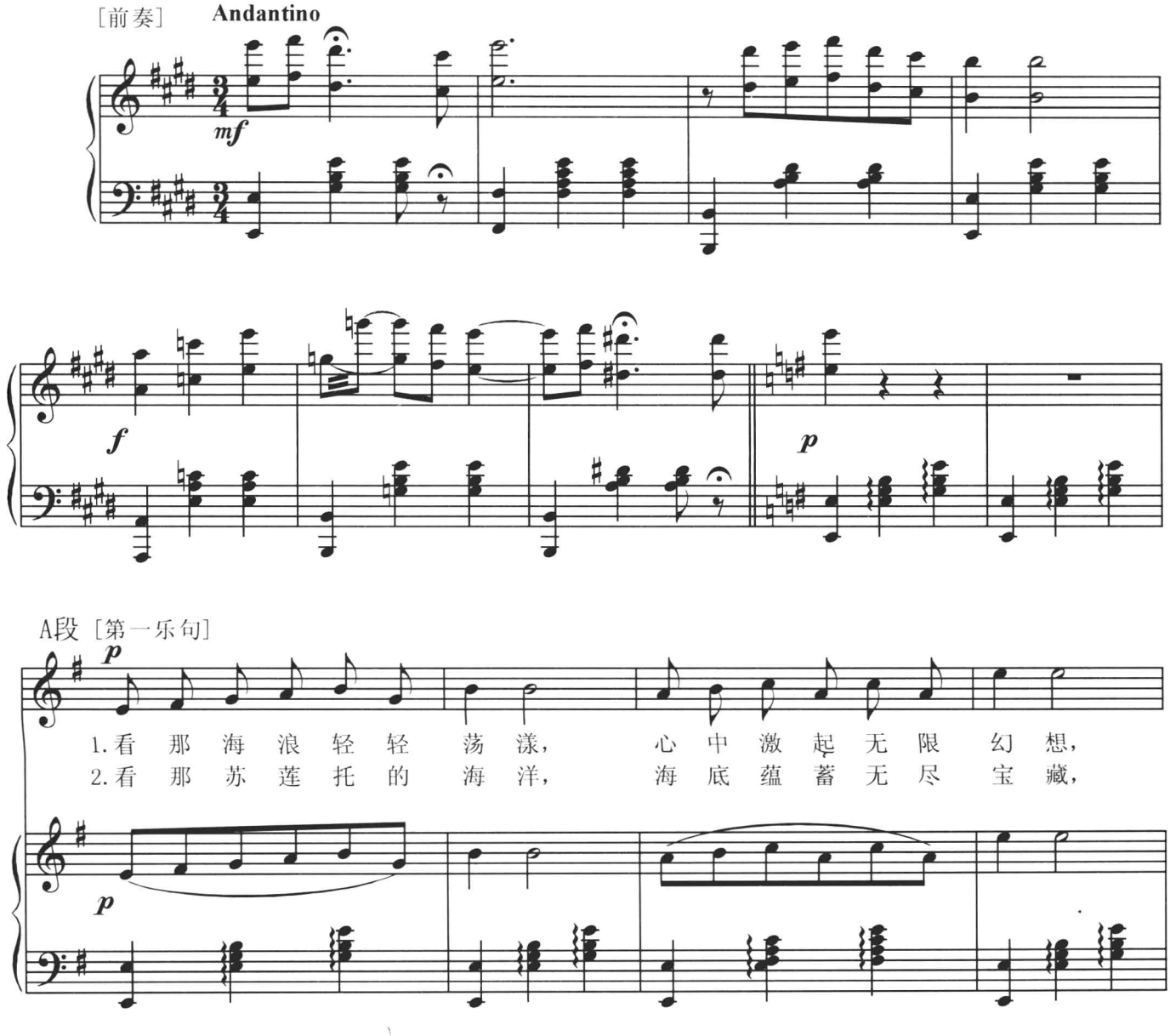
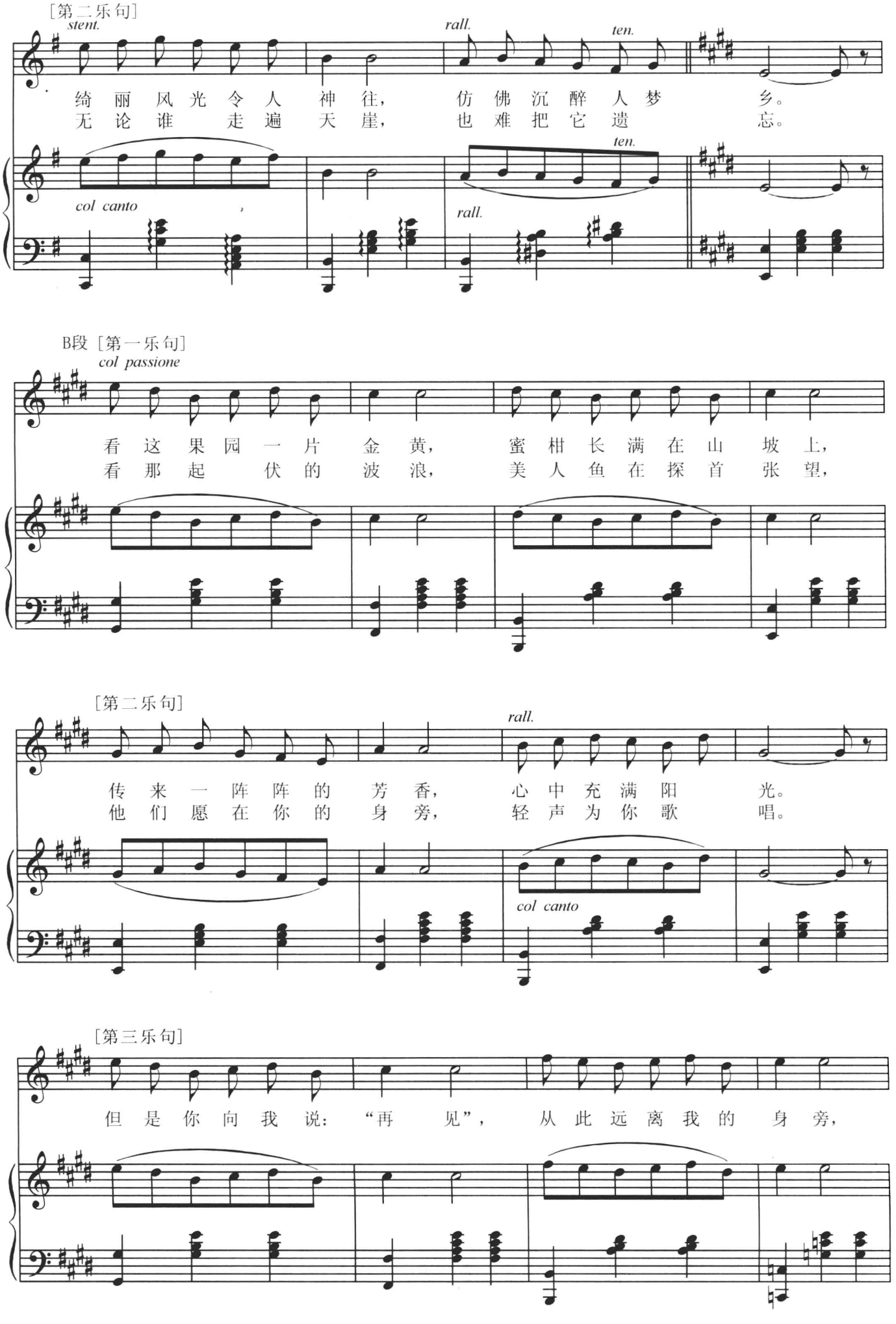
4. 中段是综合性的单三部结构

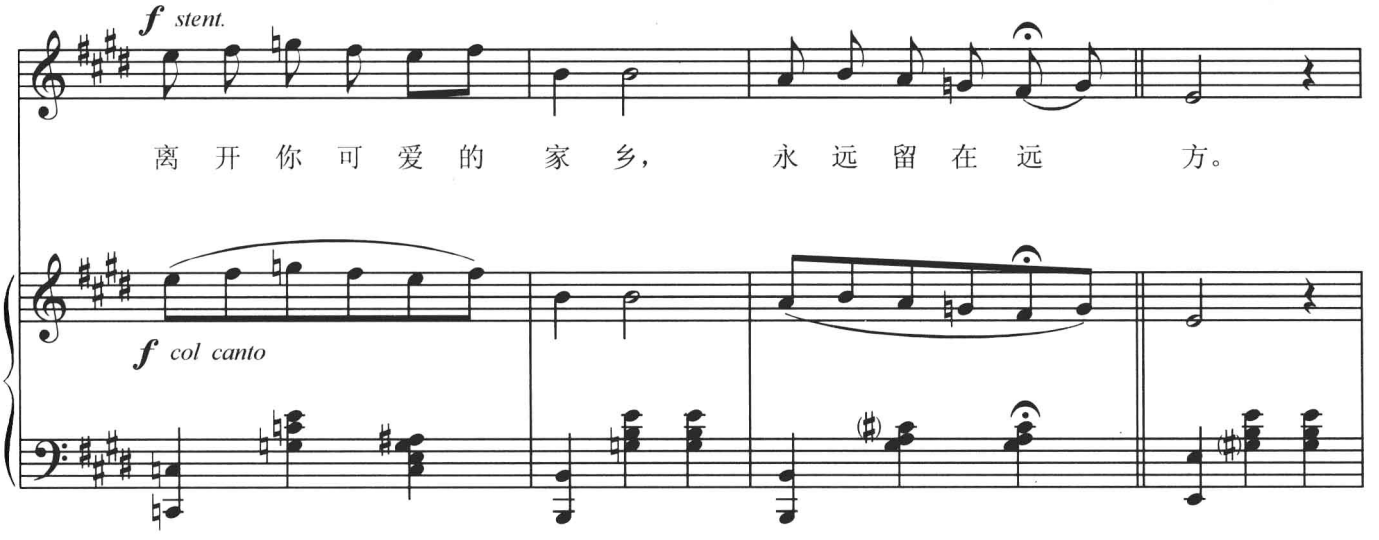
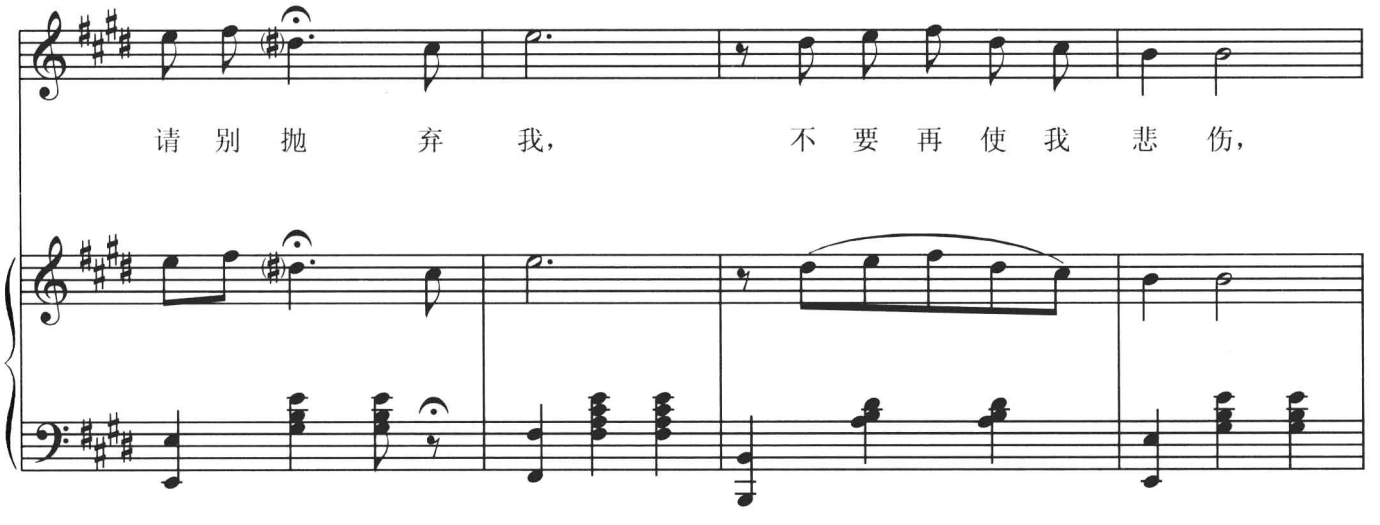
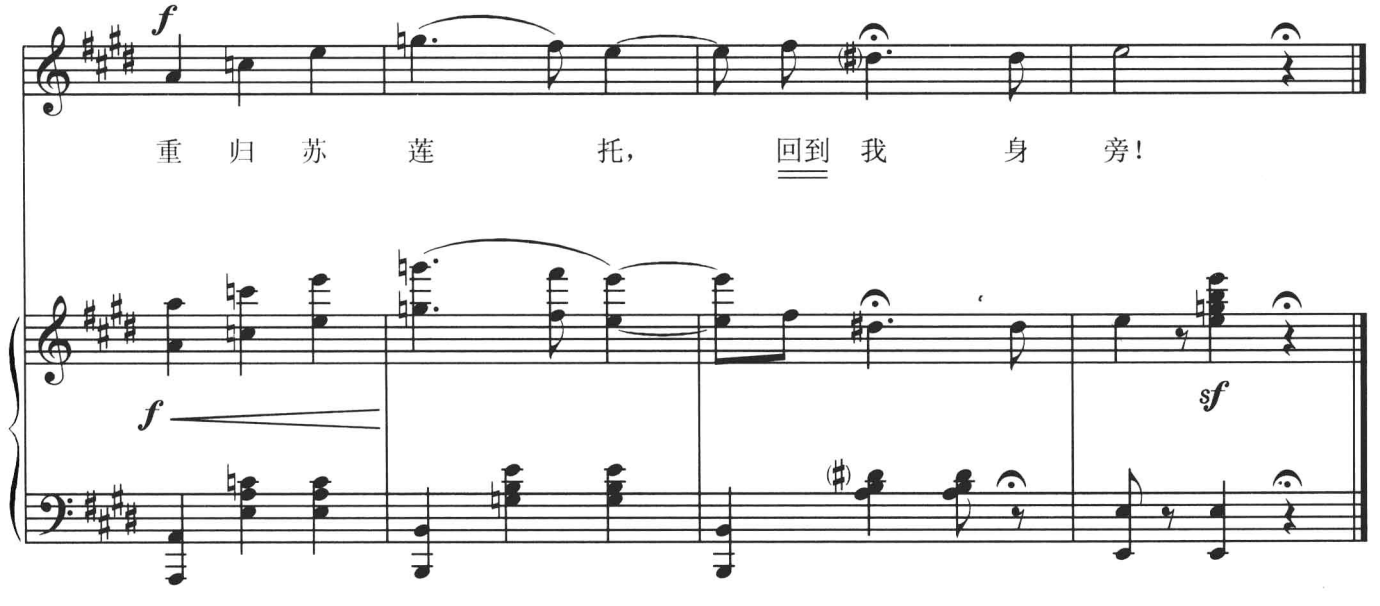
例196　是著名作曲家朱践耳的艺术歌曲《唱支山歌给党听》，引子后A段为abcd四乐句，B段结构转复杂，共六个乐句，前两乐句由A段第三乐句开始音的及节奏的变化形态开始，带展开的性质。后四句是abcc形态的四乐句结构，并反复了一次，与前面A段有一定的对比。A段的再现扩大为五乐句的乐段。

例196　朱践耳　《唱支山歌给党听》

4 [第四乐句]
f
党 的 光 辉 照 我 心。
f
mf
B 1 [第一乐句]
痛苦而仇恨地
mp
旧 社 会 鞭 子
p
p
2 [第二乐句]
抽 我 身， 母 亲 只 会 泪 淋 淋。
accel.
3 [第三乐句]
f Moderato 激昂
共 产 党 号 召 我 闹 革 命，
4 [第四乐句]
夺 过 鞭 子
f

[第五乐句]
5
[第六乐句]
6
揍 敌 人! 共 产 党 号 召 我 闹 革 命, 夺 过 鞭 子,
[反复第三乐句]
夺 过 鞭 子 揍 敌 人! 共 产
poco accel.
più mosso
[反复第四乐句]
党 号 召 我 闹 革 命, 夺 过 鞭 子 揍 敌 人!
[反复第五乐句]
[反复第六乐句]
共 产 党 号 召 我 闹 革 命, 夺 过 鞭 子, 夺 过 鞭 子
rit.
a tempo

meno mosso
Allegro
ff
揍 敌 人!
8va
ff meno mosso
A再现[第一乐句]
Tempo I
mf
唱 支 山 歌 给 党 听,
mf
rit.
mosso rit.
mp
8va
2 [第二乐句]
poco rit. a tempo
3 [第三乐句]
我 把 党 来 比 母 亲, 母 亲 只 生 了 我 的 身
poco rit.
a tempo
4 [第四乐句]
f
5 [第五乐句]
mp
党 的 光 辉 照 我 心, 党 的 光
f
mp

（二）没有再现的单三部结构

即由ABC三个段落构成，没有明显的再现。

例197 是意大利作曲家库尔蒂斯的作品《重归苏莲托》，A段两乐句，第二乐句的开端是第一乐句开端的高八度，B段为四乐句复乐段（a b a b）；C段为两乐句的对比乐段（a b），没有明显的再现出现。A段e小调，B段C段E大调。

例197 库尔蒂斯《重归苏莲托》

[第二乐句]
stent.
rall.
ten.
绮丽风光令人神往，仿佛沉醉人梦乡。
无论谁走遍天崖，也难把它遗忘。
col canto
ten.
rall.
B段 [第一乐句]
col passione
看这果园一片金黄，蜜柑长满在山坡上，
看那起伏的波浪，美人鱼在探首张望，
[第二乐句]
rall.
传来一阵阵的芳香，心中充满阳光。
他们愿在你的身旁，轻声为你歌唱。
col canto
[第三乐句]
但是你向我说："再见"，从此远离我的身旁，

[第四乐句]

C段 [第一乐句]

[第二乐句]

习题十五

为下列歌词，写作单三部曲式歌曲两首：

三角梅　朱家麒词

像天空灿烂的云霞，
像熊熊燃烧的火焰，
一簇簇，一丛丛，
一层层，一片片，
你用蓬勃的翠绿。
点染着南国山川；
你用多彩的鲜艳，
装扮着海上花园。
啊！三角梅，故乡的三角梅，
你带来四季不老的春光，
永远绽放在我们心间！
没有沁人肺腑的芳香，
没有令人眩目的花冠，
一簇簇，一丛丛，
一层层，一片片。
你用平凡的质朴，
构筑那绚丽的非凡；
你把贫瘠和弱小，
演绎成生命的壮观。
啊！三角梅，故乡的三角梅，
你带来大地深深的祝福，
让真情挚爱温暖人间！

神农架的人字树　雷子明词

神农架哟有个大九湖，
大九湖有棵古老的树，
不知怎么冒犯了老天爷，
一声雷响把它的命结束。

死了整整四十年，
春不发芽、夏不长绿，
秋冬却不枯。

如今突然醒过来，
新芽茸茸、新绿层层，
新枝当空舞。

说奇怪哟又不奇怪，
它身旁长出一棵树，
搀着它、抚着它，
四十年长成人字树。

啊，人字树呵人字树，
顶天立地大丈夫，
不怕雷劈风雨打，
却把痛苦当幸福。

神农架哟有个大九湖，
大九湖有棵人字树，
树学人呵人学树，
什么奇迹都能出……

第十六章　衬词·装饰音·拖腔

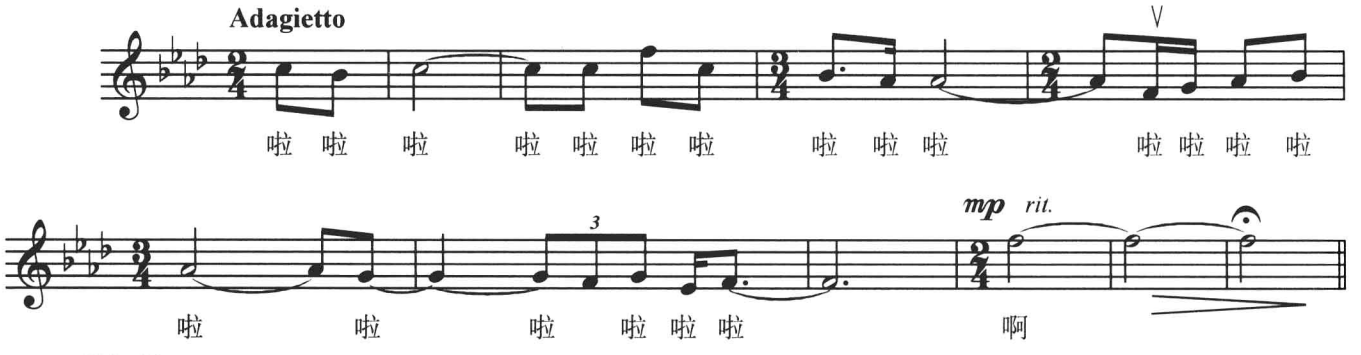
（一）衬词

在许多歌曲中，都可以见到常加用一些衬词，包括一些虚词、语气词、感叹词、拟声词、谐音词，它们往往大大提高了歌曲的情调，大大增强了音乐的魅力和情趣，对歌曲的表现和结构起了很大的作用。

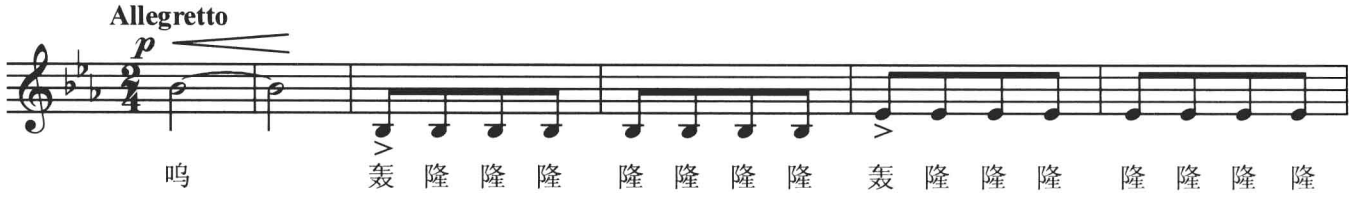
1. 衬词的表现作用

1）情感性

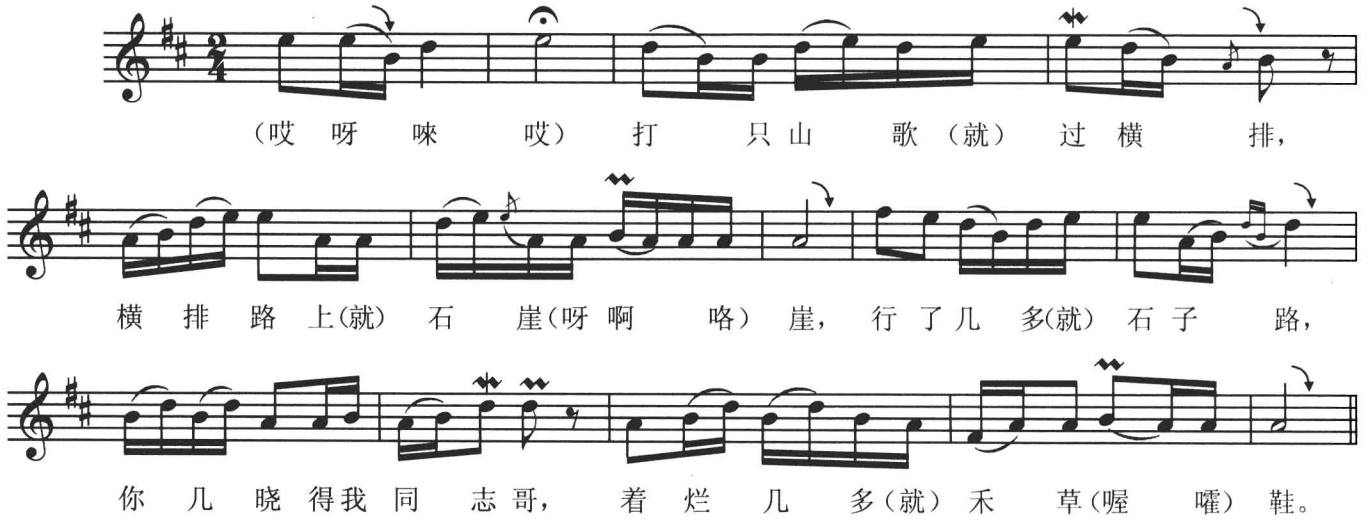
衬词和衬腔常起加强情感表达的作用，如著名作曲家陆在易的男高音独唱歌曲《祖国，慈祥的母亲》的两个段落结束后，用衬词“啦”的衬腔乐句的尾声结束歌曲，深化了对祖国深厚的感情。

例198 《祖国，慈祥的母亲》　张鸿西词　陆在易曲

2）形象性

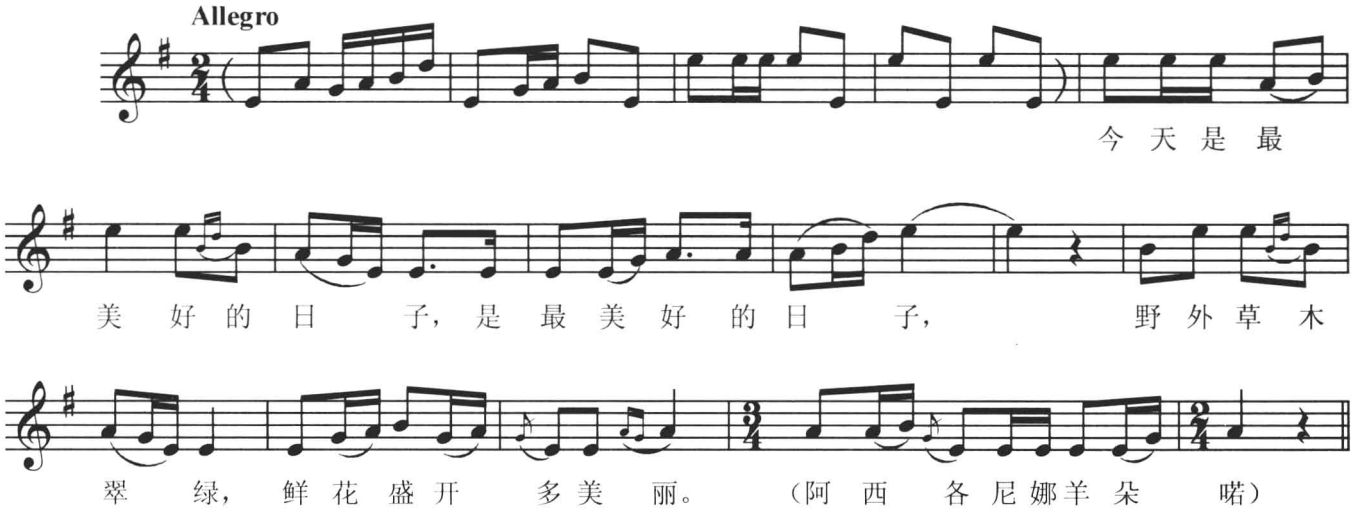
通过衬词表现一个生动的形象，包括日常生活中的、自然界的、动物的等。如歌曲《火车向着韶山跑》的引子用拟声的衬词模仿火车行进的生动声响，形象非常鲜明。

例199 《火车向着韶山跑》　张秋生词　薄兰谷、程金元曲

3）风格性

各国、各民族、各地区常有一些独特的方言式的衬词，表现了一种地域的独特风格。在我国，各地和各民族这种风格性的衬词很多，常运用得很有特色。下面这首江西兴国山歌用了“哎呀唻哎”、“呀啊格”、“喔嚯”等富江西地方特色的衬色，非常生动。

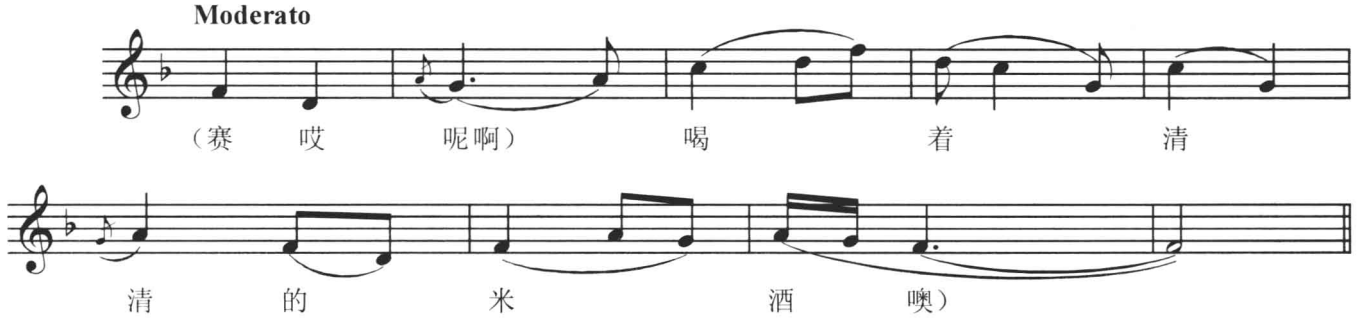
例200 江西兴国山歌《打只山歌过横排》

4）节奏性

通过衬词和衬腔体现一种富活力的节奏。布朗族民歌《我们从小就相爱》的结尾的补充性的两小节，用了富民族特色的衬词，节奏感特别地强烈，轻快而生动。

例201　云南勐海布朗族民歌　《我们从小就相爱》

5）色彩性

通过衬词衬腔透出一种美丽的色彩，尤其是某些民歌的特色。下面这首德昂族的单乐句乐段的民歌，其前两小节的衬词衬腔非常优美，是一种明朗的色彩，醉人的情调。

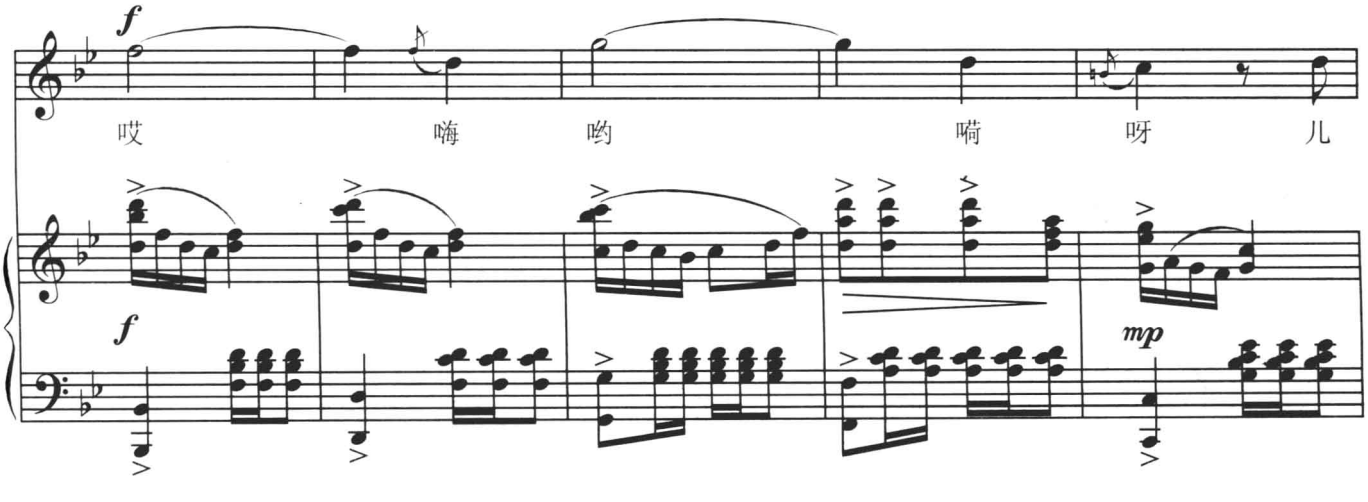
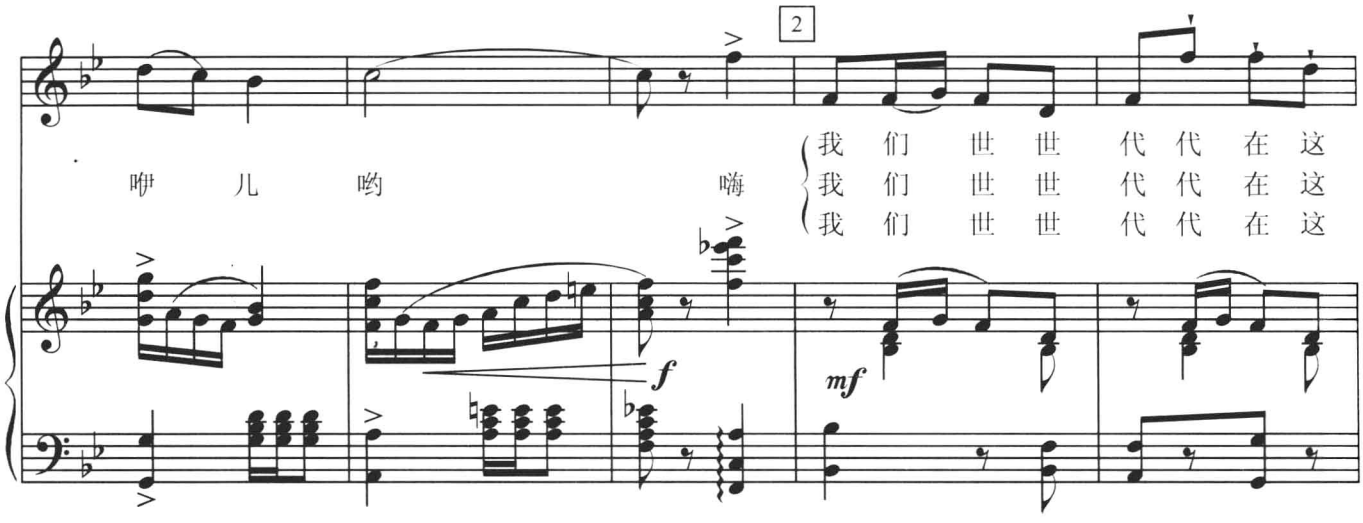
例202　云南保山德昂族民歌　《鸡叫天就亮》



6）氛围性

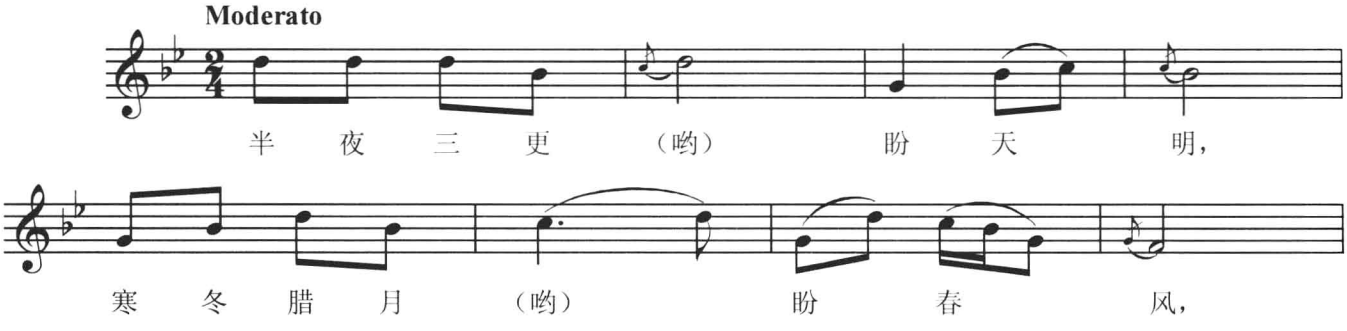
通过衬词衬腔表现一种歌曲情景的氛围，这也是比较常见的。施光南作曲的《在希望的田野上》的B段的第一句是全部用衬词衬腔构成的衬句乐句，它大大加强了氛围感，表现了新农村明朗愉悦的氛围和人们乐观的精神境界。

例203　《在希望的田野上》　晓光词　施光南曲



7）语气性

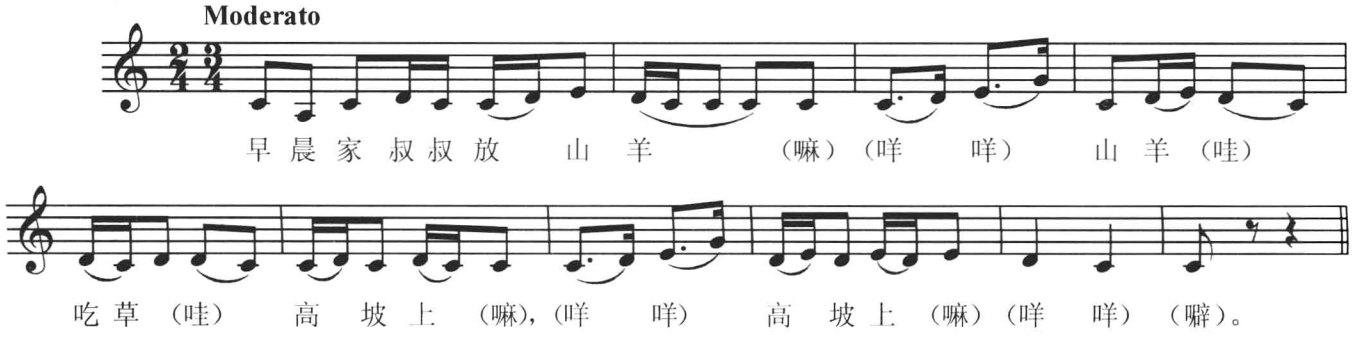
有时衬词起突出某种语气的作用。著名作曲家傅庚辰的歌曲《映山红》中衬词“哟”便有这种作用，强化了语气，也使音乐和歌曲更为生动，更为深情。

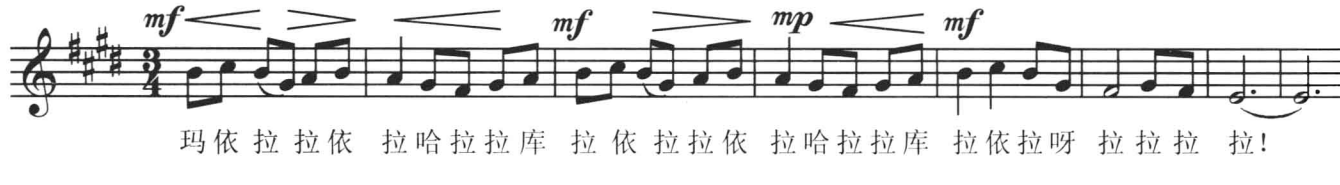
例204 《映山红》 陆柱国词 傅庚辰曲

2. 衬词的语言

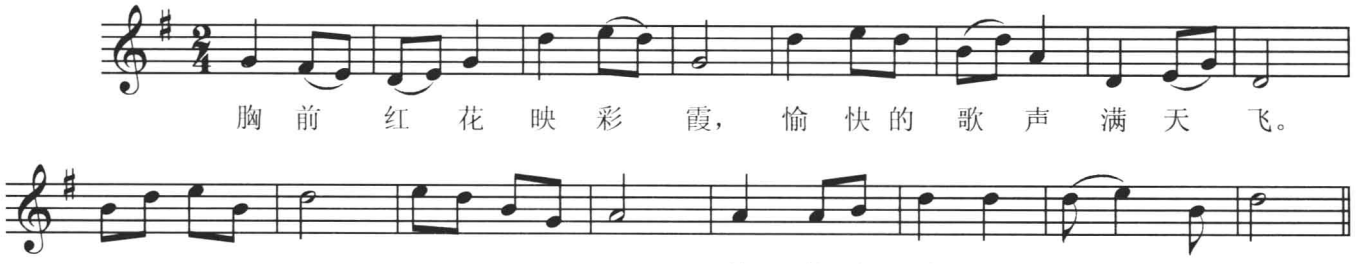
1）常用的衬词 如“啊”、“哎”、“哟”、“啦”等，如例198、例204。

2）风格性的衬词 往往与特定的民族特定的地区有关，如例200、例201、例202、例203。

3）模拟性的拟声词 与歌曲的体现的形象密切相联系。如例199的火车行进声，又如下例的模仿羊叫声——“咩咩”。

例205 贵州黎平侗族童声大歌《小山羊》

4）实词虚作 用实词（名词、名字等）当作衬词来使用，这时该实词已成为象征性的虚词。如哈萨克民歌《玛依拉》，其尾句将“玛依拉”和其他衬词结合起来显得非常生动活泼。

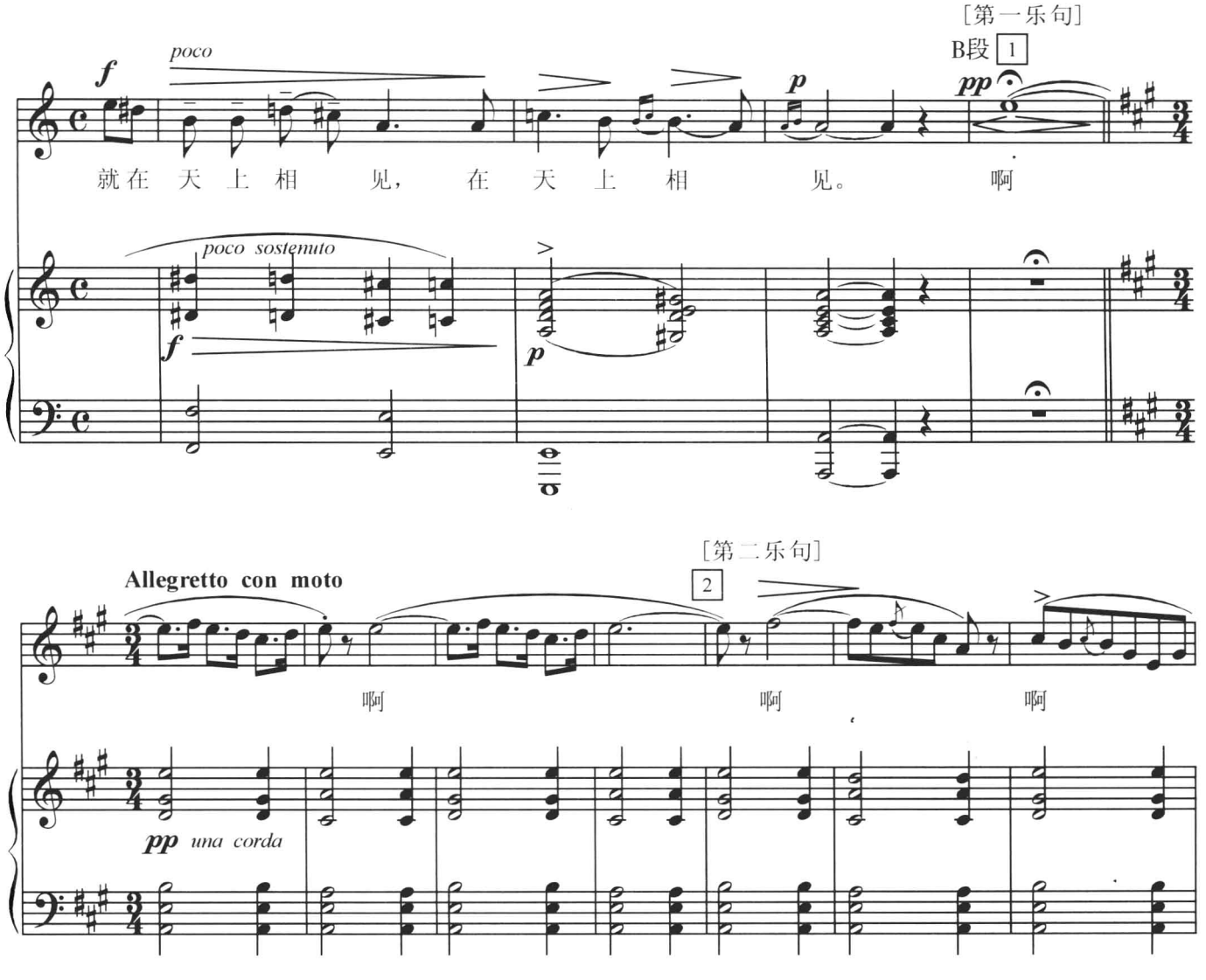
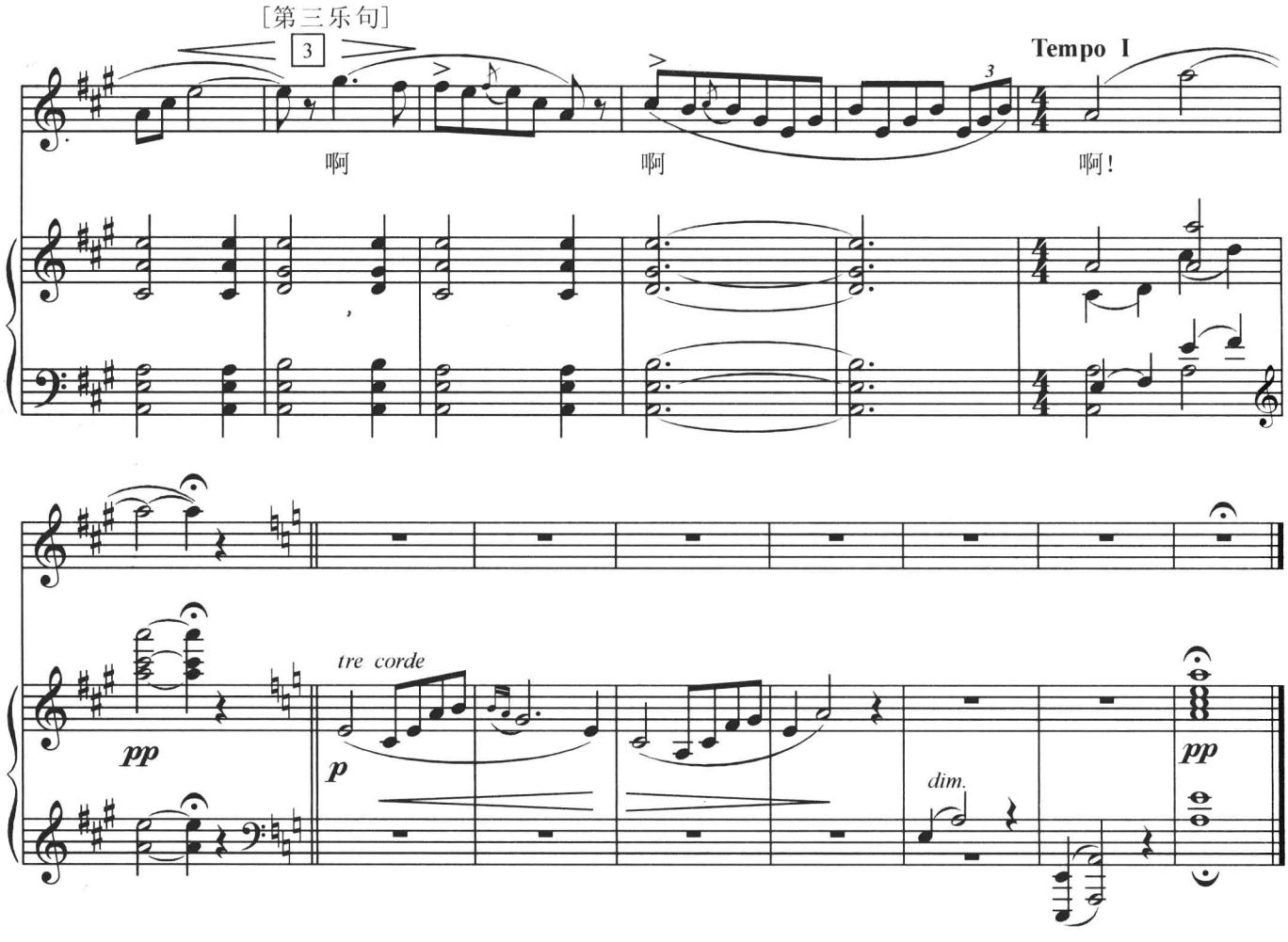
例206 哈萨克民歌 《玛依拉》

5）用音名作衬词　在中外的歌曲中常有这样的范例，如美国罗杰斯作曲的电影《音乐之声》的插曲《Do • Re • Mi》，又如下例中国作品队列歌曲《打靶归来》。

例207 《打靶归来》 朱宝源、王永泉词　王永泉曲

3. 衬词的结构意义和结构处理

1）无词歌和无词段

①无词歌　有些作品整个作品不用歌词，譬如俄罗斯作曲家格里爱尔的《声乐协奏曲》，整个作品就用“啊”字演唱。

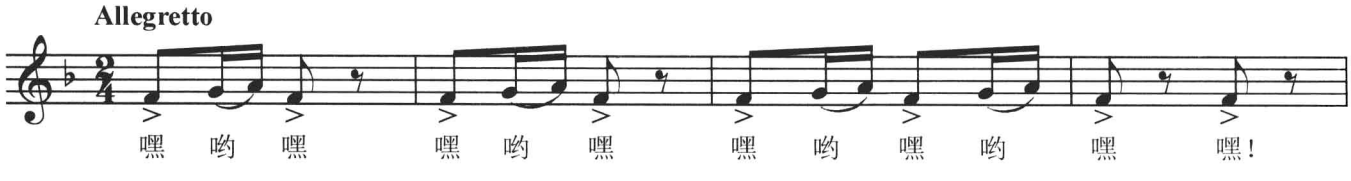
②无词段　也有些作品有歌词的段落和无歌词的段落结合成一个作品。格里格的《索尔维格之歌》，其A段是有歌词的，而B段的三个乐句没有歌词，全部演唱“啊（A）”音。

例208 《索尔维格之歌》 易卜生词 格里格曲

2）结构性衬句

完全由衬词和衬腔构成的乐句，称衬句，其结构位置有下列几种：

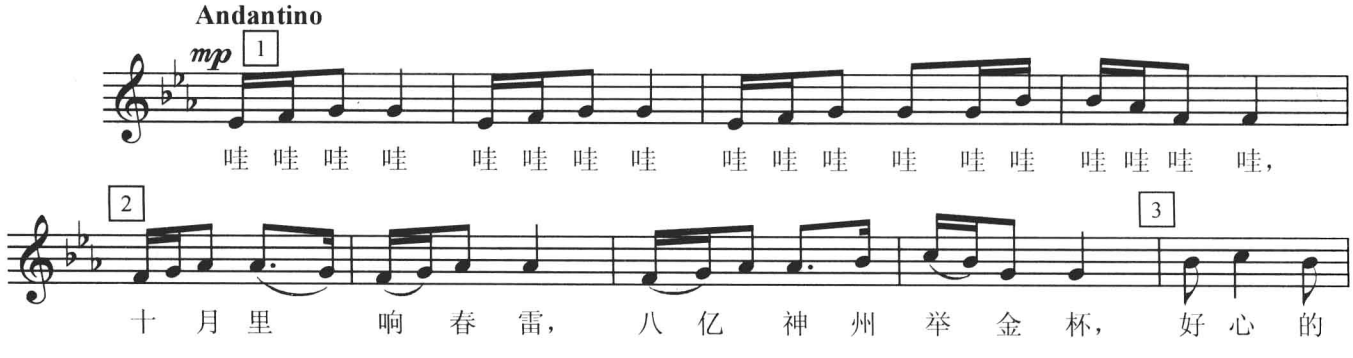
①引子　著名作曲家郑律成作曲的《采伐歌》，其歌曲的引子是四小节的衬词衬腔，表现了劳动号子式的有力的节奏。

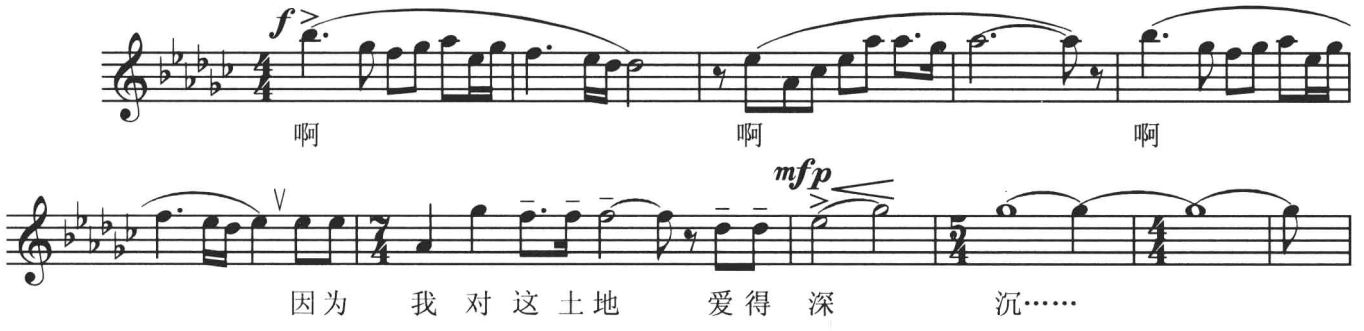
例209　《采伐歌》的引子　刻佩诗词　郑律成曲



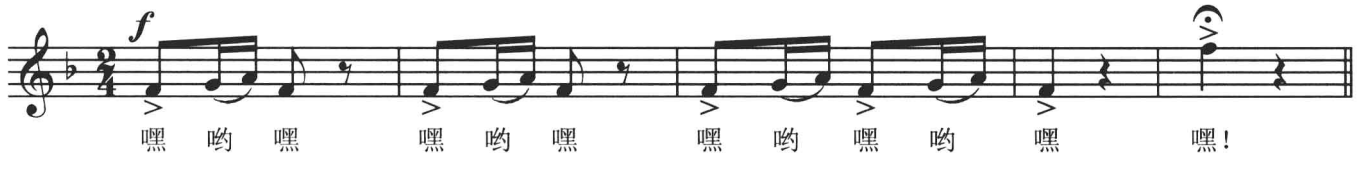
②过渡　即起引入新的段落的作用。例203《在希望的田野上》的衬句，是处于第一乐段之后，是B段的第一乐句的位置，实际上是一个过渡，它之后便引入了第二段“我们世世代代……”。

③作句　即作为乐段内部的一个乐句。施光南的《祝酒歌》B段的第一乐句的衬词，是与第二乐句有歌词的乐句结构完全相同，是一种二度的模进关系，再与后面两乐句构成aabc的起承转合式的四句体乐段。

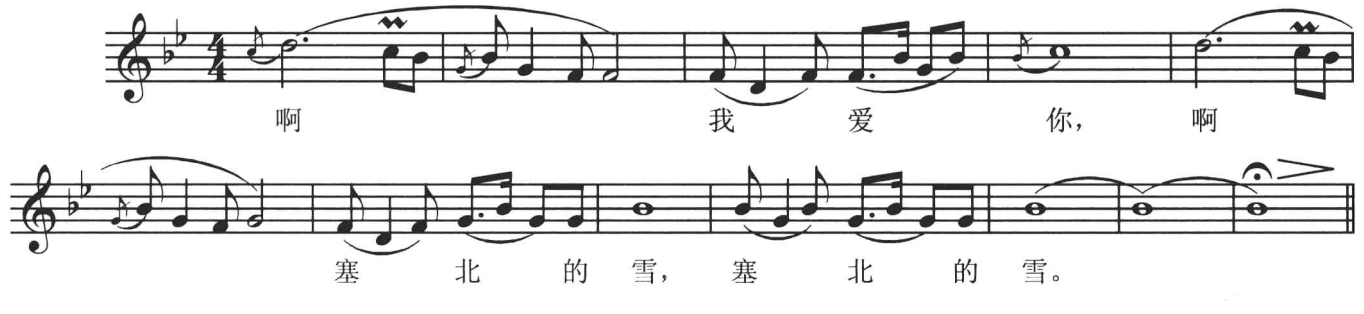
例210　《祝酒歌》韩伟词　施光南曲

④高潮　衬句作为高潮乐句，也是非常有特点的。著名作曲家陆在易的艺术歌曲《我爱这土地》，结尾的高潮是由衬句形成，再接最后一句歌词“因为我对这土地爱得深沉”，衬句的最高音达到$^{\flat}b^{2}$。

例211　《我爱这土地》　艾青诗　陆在易曲

⑤尾句　以衬句作为结束的尾句。例206《玛依拉》的衬句便是三句体乐段的第三乐句，也是全曲的结束的乐句。

⑥尾声　歌曲的基本部分结束以后，出现的段落称尾声，衬词也可以用于尾声处，即衬句作尾声。郑律成的《采伐歌》便是这样处理，并与引子互相呼应（见例341和例344）。

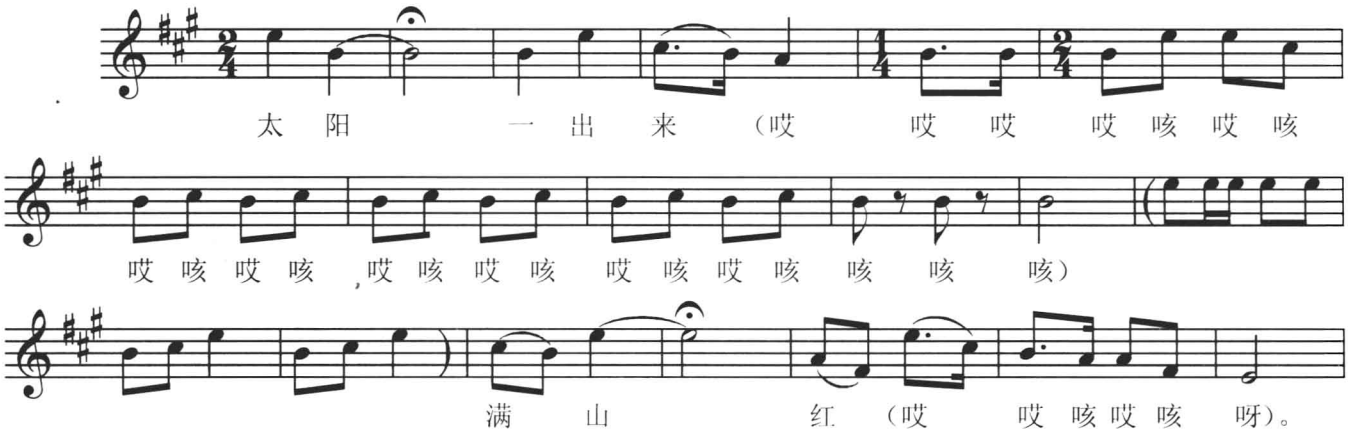
例212　《采伐歌》的尾声　刻佩诗词　郑律成曲

3）乐句内部的衬词

①句头　著名作曲家刘锡律的《我爱你，塞北的雪》的最后两个乐句，句头都是衬词“啊”，然后再接歌词。

例213　《我爱你，塞北的雪》　王德词　刘锡律曲

②句内　衬词用在句内，如古巴歌曲《西波涅》第二乐句，衬词“呀”放在中间。

例214　《西波涅》摩尔斯词　列库奥纳曲

③句尾　陕北民歌《翻身道情》的“太阳一出来满山红”一句很有特点，句内一大串衬字衬腔，句尾又有些衬字衬腔。

例215　陕北民歌《翻身道情》

（二）装饰音

歌曲的旋律中可以采用装饰音，往往它们是为了润饰旋律，或加强风格特色，或增加趣味，或适应语调的要求。

1. 倚音（ 等），这是最常用的装饰音。

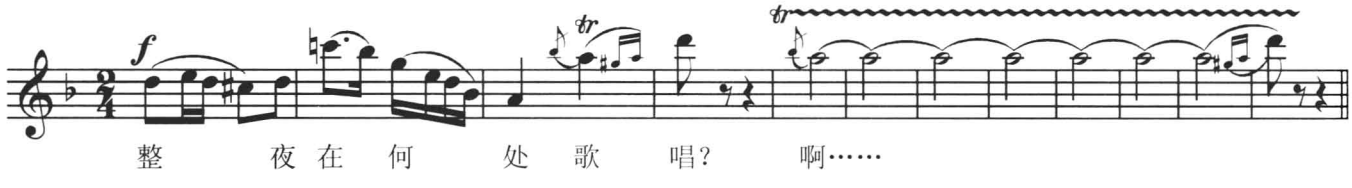
例200、例201、例202、例203、例204、例208、例213中均有运用。

2. 波音分上波音 下波音

例200、例213中有所运用。

3. 颤音 标

在著名的俄罗斯歌曲《夜莺》的结尾有一个很长的颤音，并运用衬词。

例216《夜莺》　捷尔维格词　阿里亚比耶夫曲

4. 滑音

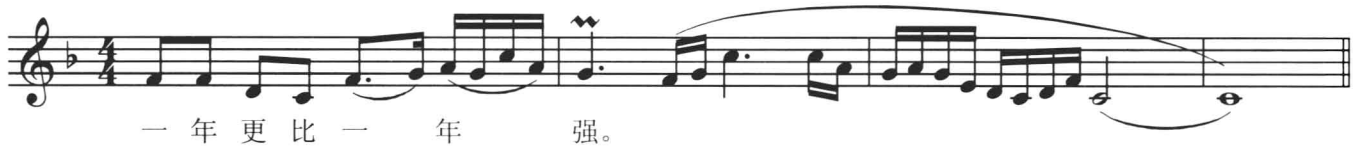
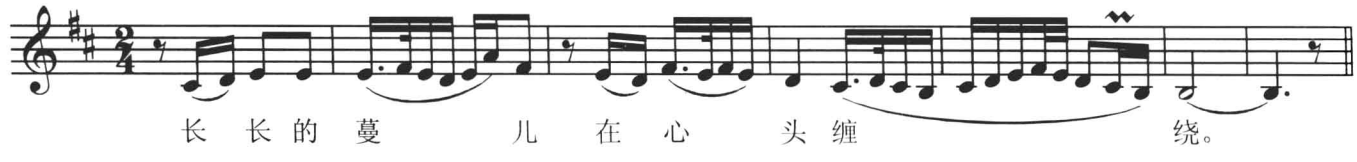
在例200的兴国山歌中多次运用。

（三）拖腔

在我国的民歌、戏曲、曲艺和创作歌曲中，常有一字多腔的运用，称之为拖腔。一般在抒情性的作品中较多见，往往有独特的表现力和韵味。往往用在句末的一、两个字词上较常见。

例217 《洪湖水，浪打浪》最后一句有一个两小节半的拖腔。

例218 《吐鲁番的葡萄熟了》B段最后一句在倒数第二字上有一个拖腔。

例217《洪湖水，浪打浪》　张敬安、欧阳谦叙词曲

例218《吐鲁番的葡萄熟了》　瞿琮词　施光南曲

习题十六

为下面两首歌词谱写歌曲，特别要注意衬词、装饰音和拖腔的处理。

打开心灵之窗　　杨都海词

打开心灵之窗，
永远不再关上。
真诚倾诉，真情歌唱，
再也没有欺骗和伪装。
啦……
大街小巷，田野村庄，
新鲜空气，灿烂阳光，
世界从不设防。

打开心灵之窗，
永远不再关上。
真诚感受，真情释放，
幸福其实就该是这样。
啦……
穿过高山，越过海洋，
点燃激情，放飞梦想，
让爱传遍四方。

星星摇着银铃铛　　虞文琴词

悄悄的，悄悄的，
晚风张开梦的翅膀，
轻轻的，轻轻的，
星星摇着银铃铛。
叮当！叮当！叮当！
小朋友呀抬头望星空，
找一找金星、木星、北斗星，
数一数火星、土星、水星、天王和海王……

悄悄的，悄悄的，
晚风张开梦的翅膀，
轻轻的，轻轻的，
星星摇着银铃铛。

叮当！叮当！叮当！
小朋友呀抬头问星空，
木星上有没有大森林？
水星上有没有小河、湖水、大海洋？

星星摇着银铃铛，
叮当！叮当！叮当！
让我们猜一猜，想一想，
茫茫宇宙有多大？
登上月亮的路有多长？
星星摇着银铃铛，
叮当！叮当！叮当！

第十七章 前奏·间奏·尾声

前奏、间奏、尾声都是歌曲作品基本组成部分的“附属结构”，但它们却常常对歌曲的音乐表现起着很重要的作用，也使音乐的结构更为充实、完满和流畅。

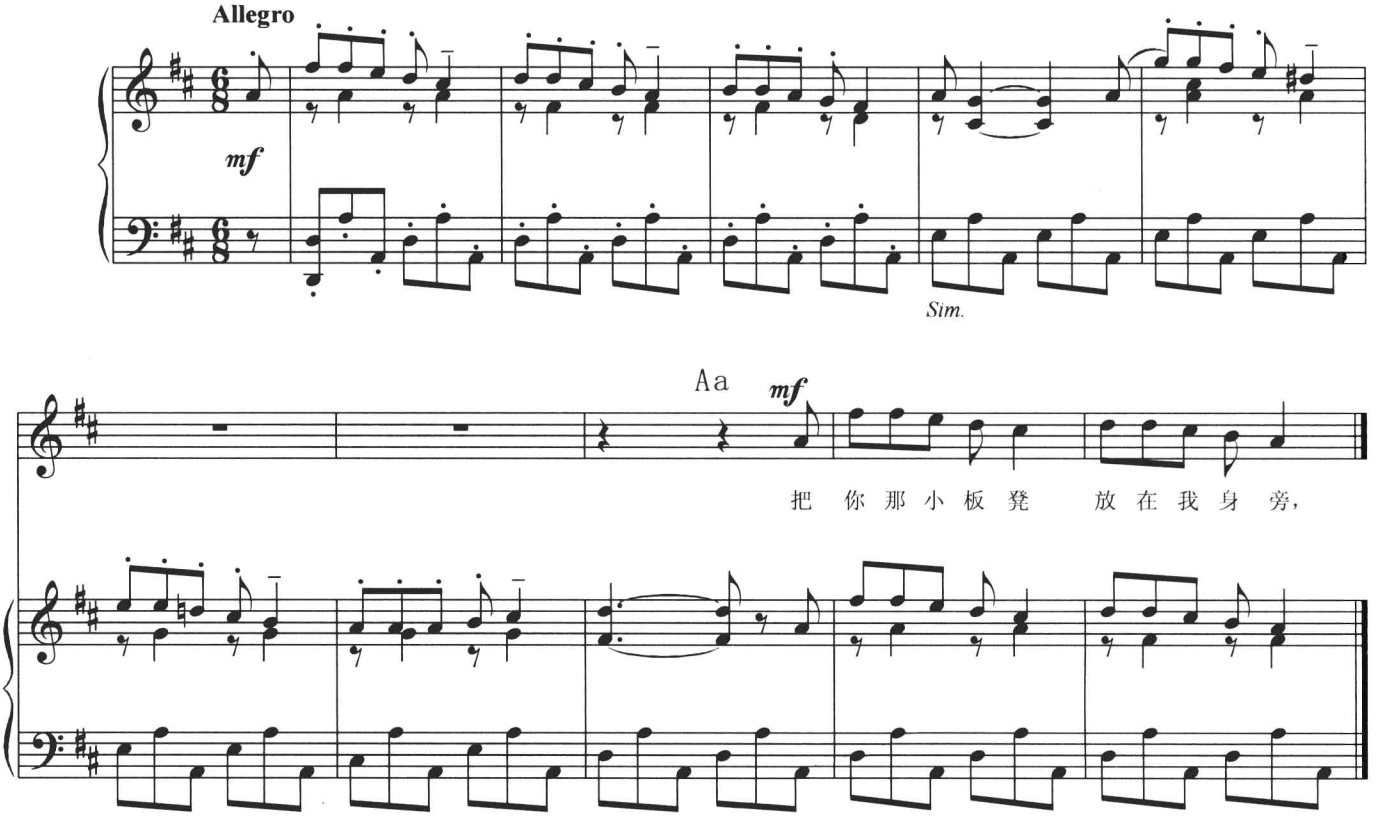
（一）前奏

前奏亦称为引子，主要是在歌曲的基本部分出现之前，由器乐的伴奏演奏出来，起准备、导引的作用。在引子中有时也有声乐的部分，或兼有器乐和人声。前奏或引子，主要是起准备作品的情绪、意境、调性、调式、节奏、节拍、速度等方面的功能和作用。前奏的音乐材料的构成及写作主要有以下几种情况。

1.用歌曲开端的音乐主题材料

这种情况这种处理，它的最大的意义是突出作品的主题材料，突出作品的主要旋律。

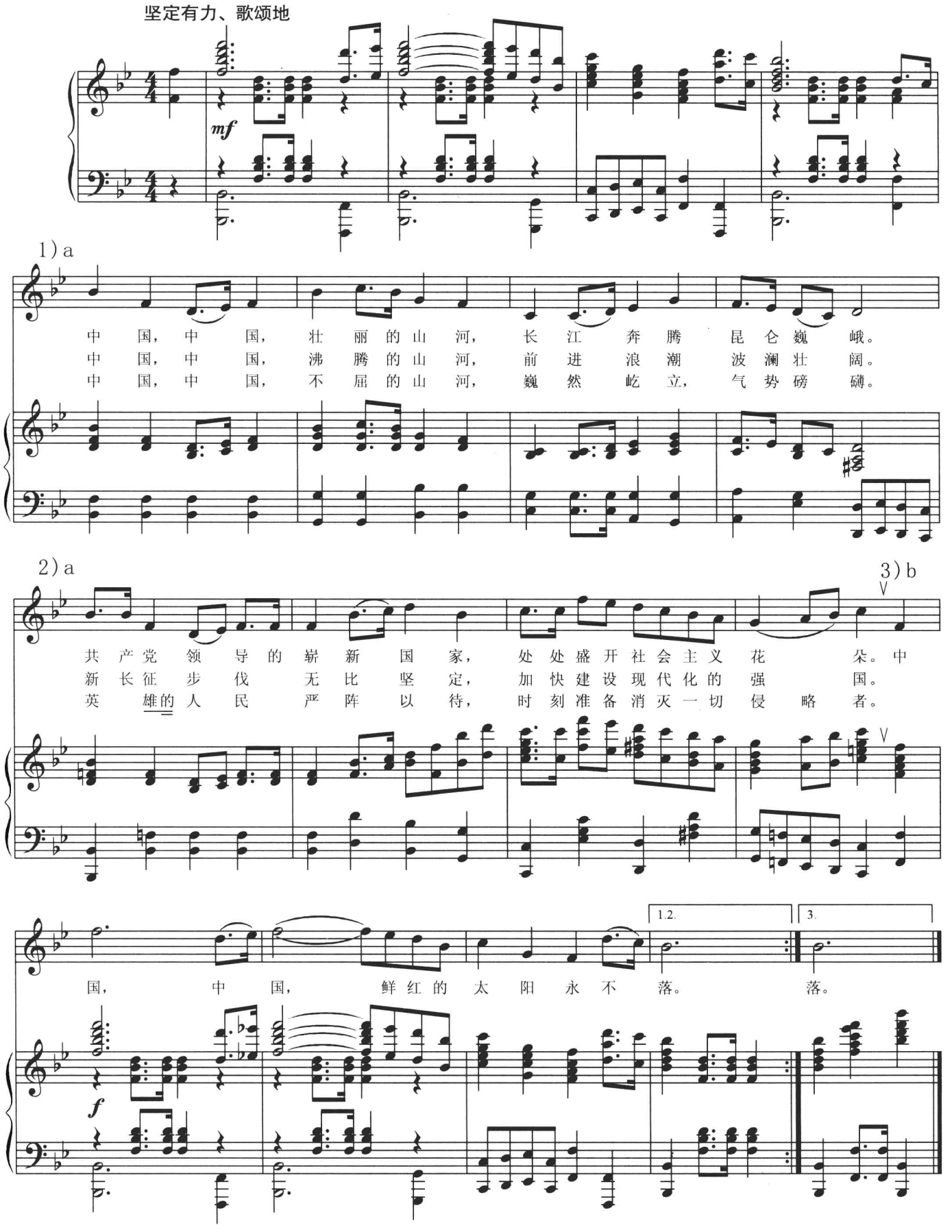
一种情况是前奏完全重复主题材料的一个部分。例219墨西歌民歌《小板凳》，其前奏整个演奏一遍歌曲A段的两个乐句，只有极小的变化，如第5小节的#d等，然后引入歌曲的第一段。

例219 墨西哥民歌《小板凳》

著名作曲家朱践耳的艺术歌曲《唱支山歌给党听》的前奏，它是将歌曲开始的主题性乐节材料，加以小的变化，并作连续下行模进式的发展，引入歌曲基本主题的开始，预示和准备了歌曲主要主题的出现，并突出了主题的核心，处理得既简练而又非常有艺术性。（参看例196的前奏）

2.用尾句的材料

有些歌曲用它的结束乐句作为作品开始的前奏或引子，往往也有很好的效果，往往显得非常流畅。这也是许多即兴伴奏歌曲的演奏者最常用的最简便的方法。即当该歌曲没有写前奏的时候，可以直接采用歌曲的尾句作前奏。

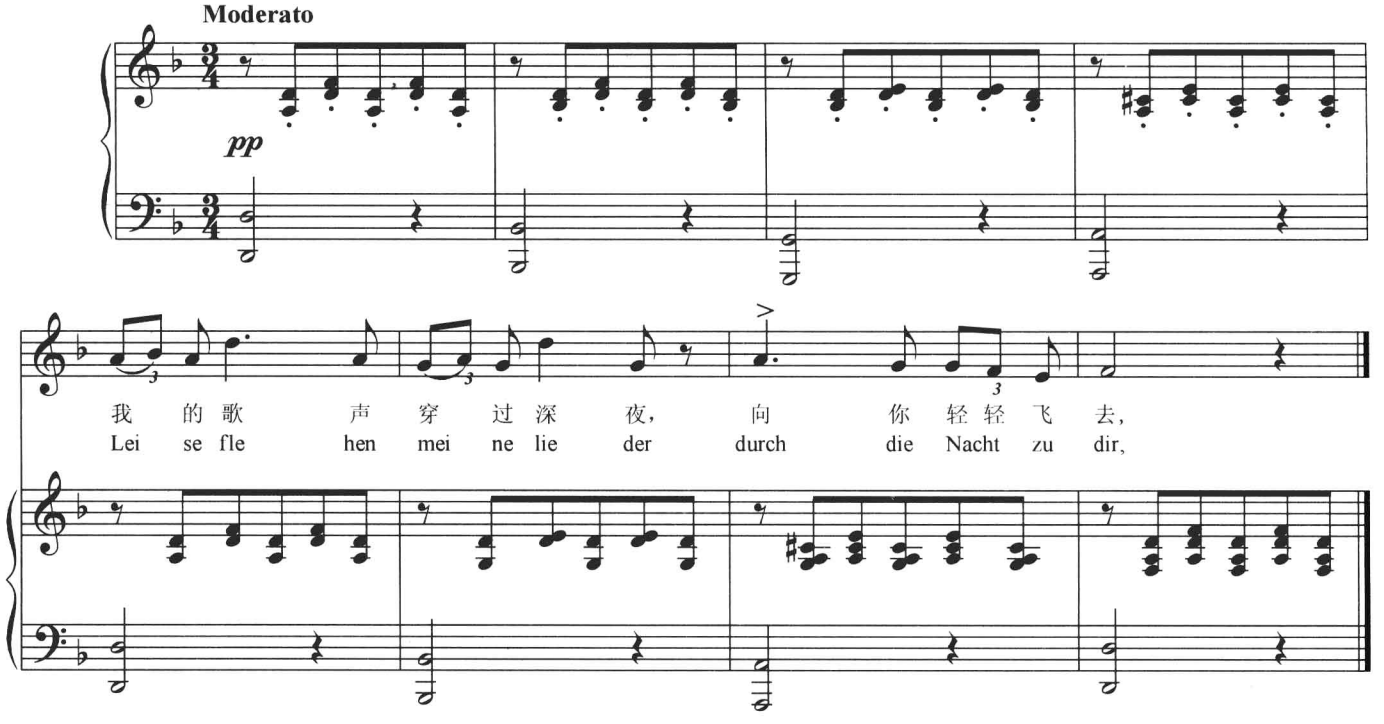
例220 是作曲家朱南溪的《中国，中国，鲜红的太阳永不落》的前奏，它和歌曲的aab式三乐句乐段的第三乐句即尾句完全相同，只在第4小节的第4拍加了两个音，便于引入歌曲的第一乐句。

例220 《中国，中国，鲜红的太阳永不落》 贺东久、任红举词 朱南溪曲

这个前奏将尾句移高了八度，成为一个开阔而明亮的乐句，从高潮的感觉开始，然后引出歌曲旋律，开始了表现性的陈述，非常有效果。

3.用伴奏音型作前奏

有时前奏只是将伴奏音型提前奏出几个小节，与后面的伴奏音型织体完全相同，只是要注意其

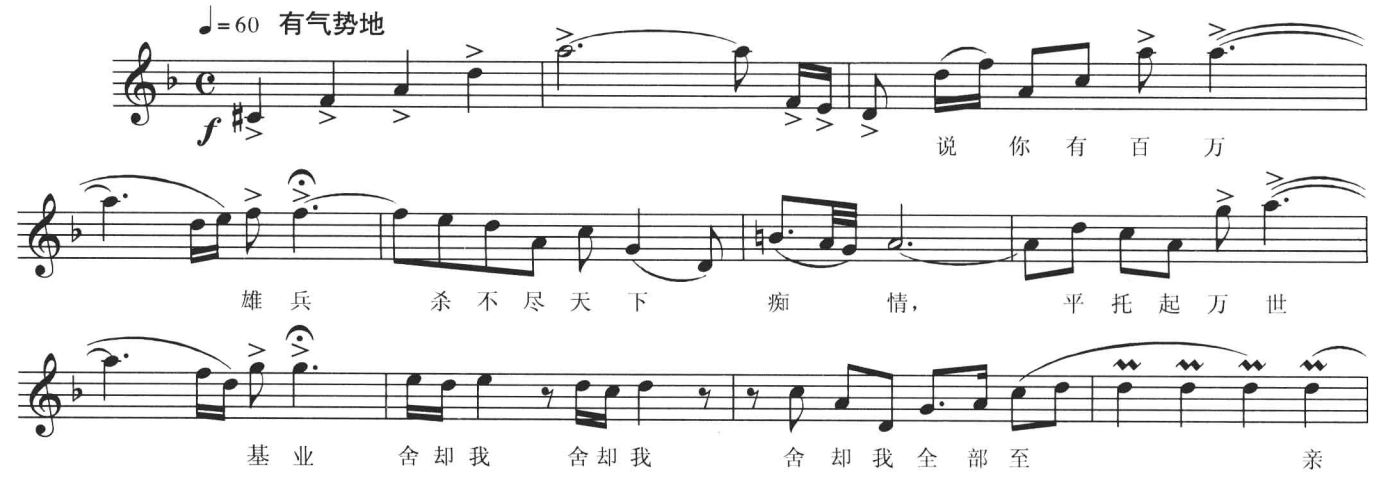
和声的进行，这也是常用的一种前奏的写作方法。奥地利大作曲家舒伯特的著名歌曲《小夜曲》就是用这种手法的典型例子。由于《小夜曲》的旋律平静而抒情优美，用摇荡式的三拍子的分解音型伴奏很有效果，先出现宁静的前奏，再引出抒情的歌曲旋律，显得特别自然。前奏的和声，由主和弦逐渐进入属和弦。

例221 《小夜曲》 列露斯塔普词 舒伯特曲

4.前奏刻画一种意境

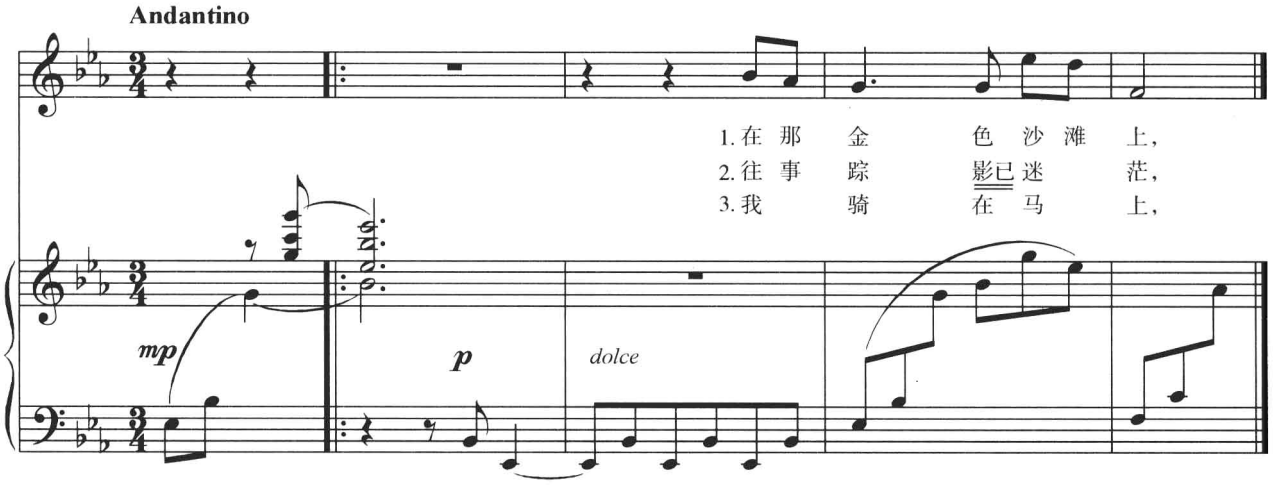
有些歌曲作品的前奏，不直接运用歌曲的旋律，而是用器乐的音乐刻划、塑造、表现艺术性的意境，衬托歌曲的旋律进行。

四川民歌《槐花几时开》是人们非常熟悉和喜爱的，著名作曲家丁善德在写作、处理钢琴伴奏时，写出了非常有意境的富于诗情画意的前奏，把人们引进四川的美丽的山川之中。这个前奏由色彩性的和流动性的两个部分组成。请参看前面的谱例183的前奏。

例222 是著名作曲家赵季平为电视剧《乱世英雄吕不韦》谱写的片头主题歌《乱世英雄》。其前奏很短小，但很有特点，每个音都是强音，前面五个音直线向上的三度、四度、五度跳进至高音a^2长音，最后结束在三个短促的下行级进的节奏感很强的三个重音上，生动地刻画了乱世纷争的浓重氛围，为歌曲作了极好的铺垫。

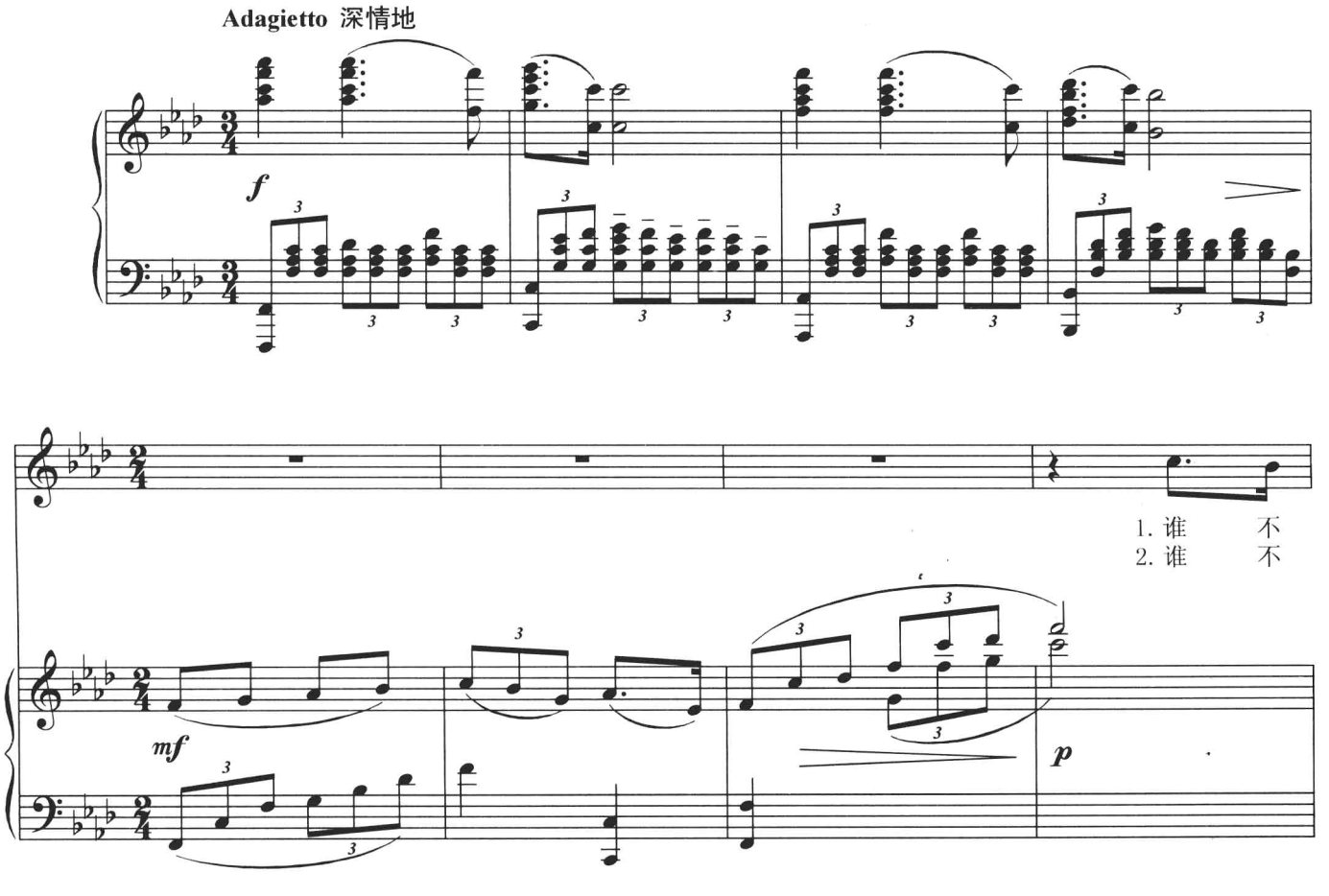
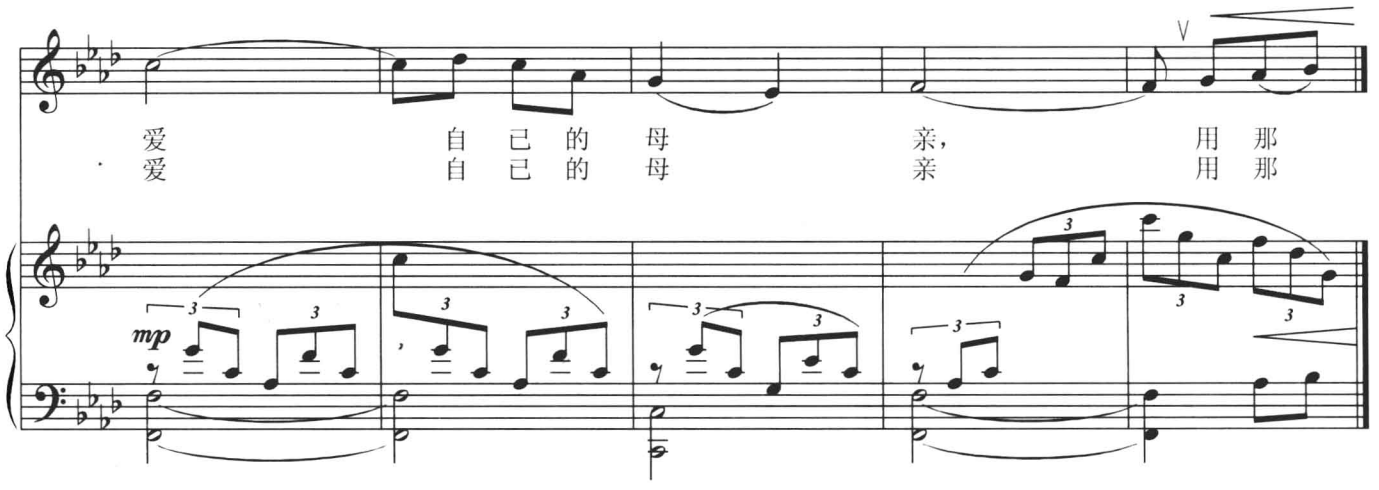
例222 《乱世英雄》 易茗词 赵季平曲

5.色彩性的前奏

有些前奏仅仅用一、两个和弦或一串华彩形态，给以一种色彩的铺垫，引入歌曲的旋律进行。

例223　塔塔尔族民歌《在银色的月光下》　黎英海改编

著名作曲家黎英海改编的《在银色的月光下》的前奏，仅仅用了一个♭E的大三和弦，音区由高至低，显现一种既有光亮又显柔和的“银色”的月光的美丽色彩。

6.用歌曲副歌的旋律材料

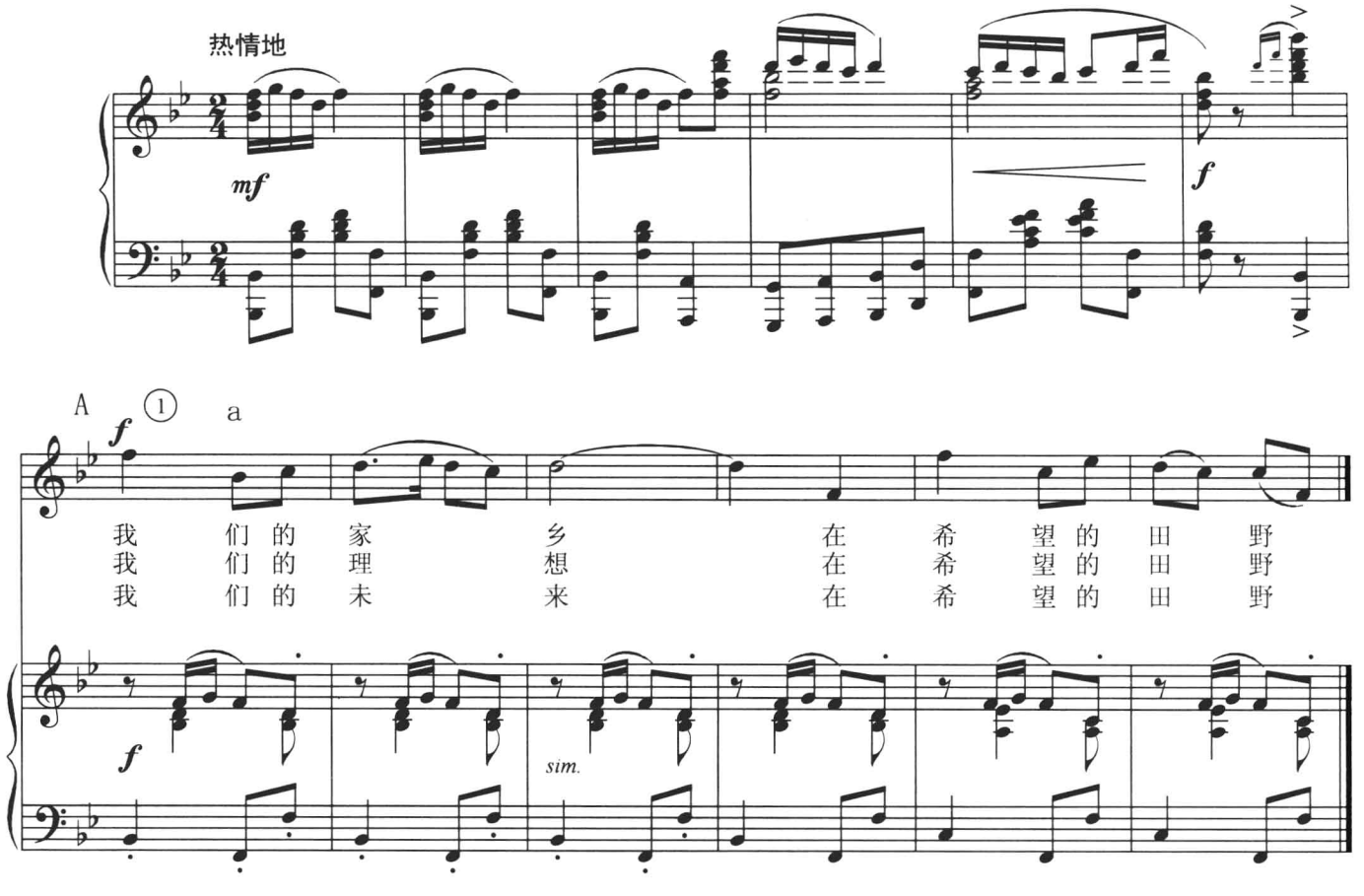
有些前奏用歌曲副歌的旋律材料，作为前奏的主要素材，也有很好的效果。著名作曲家陆在易的艺术歌曲《祖国，慈祥的母亲》的八小节前奏，开始的四小节，取自副歌开始的高潮旋律，把它提高了八度，保持了高潮的感觉，后四小节中音区的旋律进行表现一种高潮后的律动，並进入终止式，再引出歌曲A段的旋律，艺术效果很好。

例224　《祖国，慈祥的母亲》　张鸿西词　陆在易曲



7. 取歌曲内部的某个音调素材

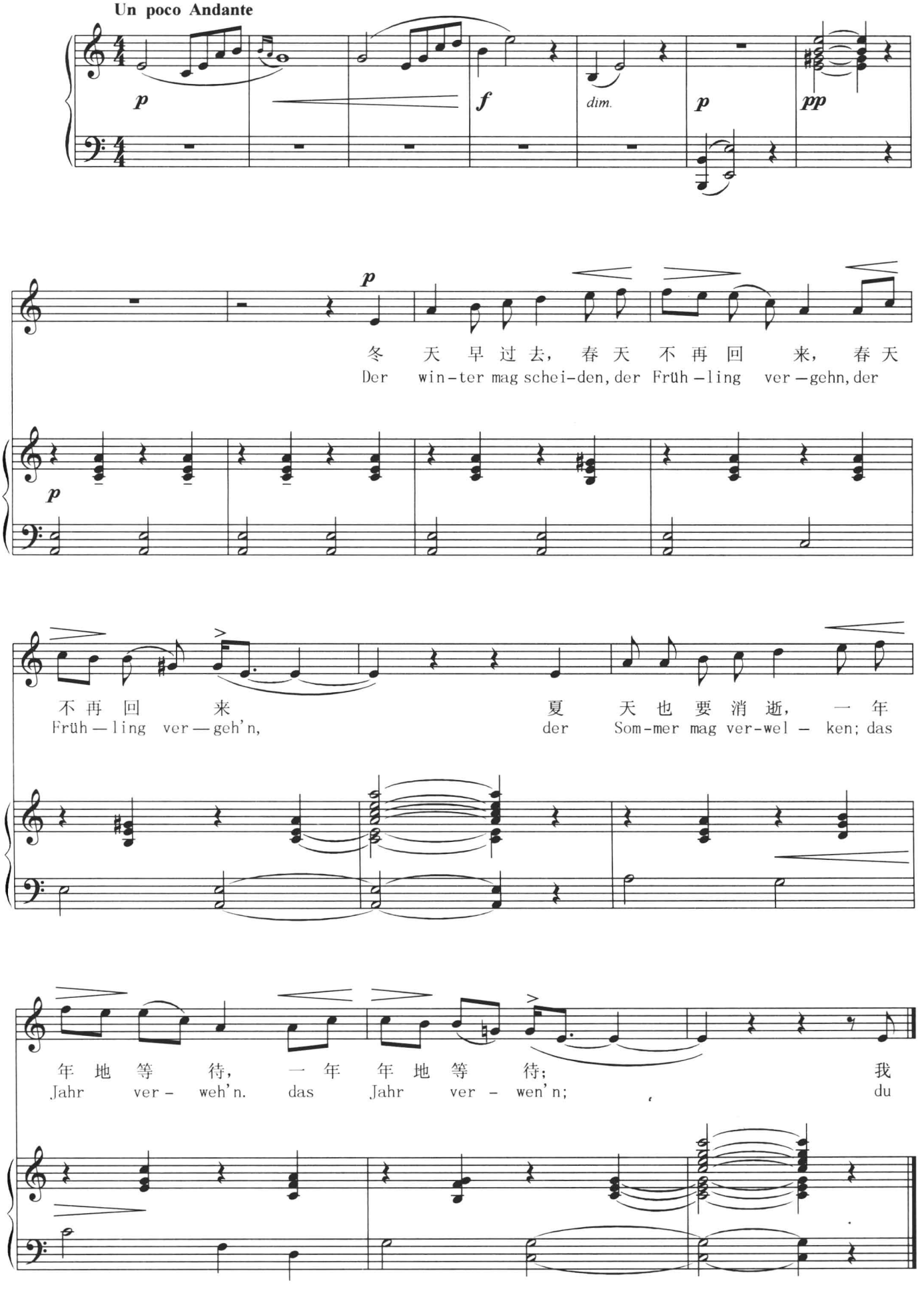
也有些歌曲的前奏，吸取歌曲内部的某个音调、某个旋律进行的素材，作发展或变化，很巧妙地与歌曲保持某种内在的联系。这种方法也就是前面谈旋律写作手法时曾提到过的“取内”。

例225 是著名作曲家施光南的《在希望的田野上》，其前奏的第一个动机，是由歌曲A段的第四乐句和B段的第二乐句开端的音调变化而来的（fgfdf）。

例225《在希望的田野上》 晓光词 施光南曲

8.独立的主题

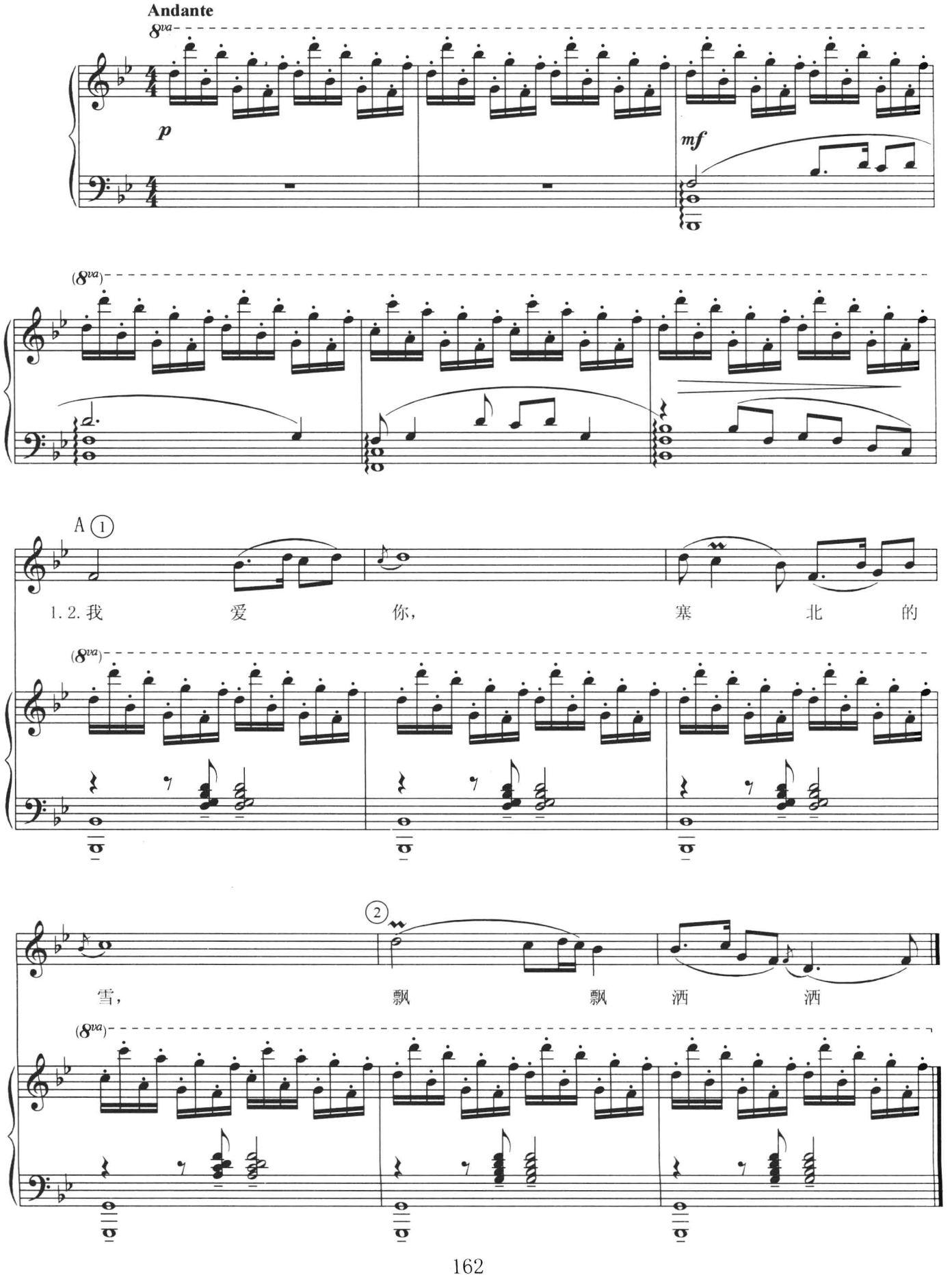
很少歌曲的前奏是用独立的主题，与歌曲的主题材料无直接的关系。

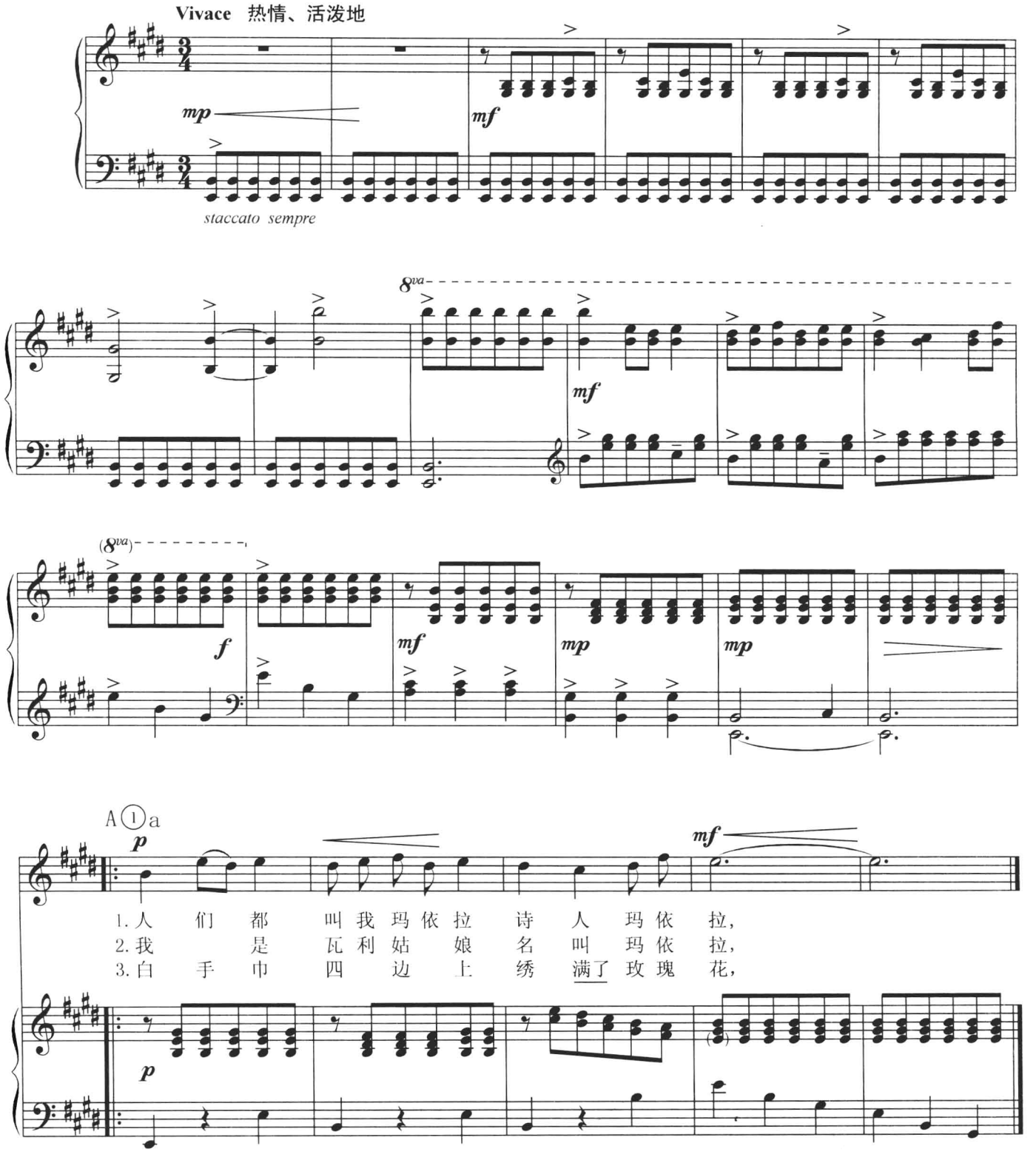
例226 是挪威的大作曲家格里格的著名歌曲《索尔维格之歌》，其前奏的开始两小节是一个新的主题乐节材料，然后上行三度模进。这个前奏效果非常好，与后面的主题结合得很好。如果我们仔细分析，这个材料与歌曲的旋律仍然有内在的联系，并且调性、调式是完全统一在a小调上。

例226 《索尔维格之歌》 易卜生词 格里格曲

9.综合性的前奏

有些前奏是将上述方法中的两种或三种加以综合运用，使前奏的层次更加的多样、丰富。

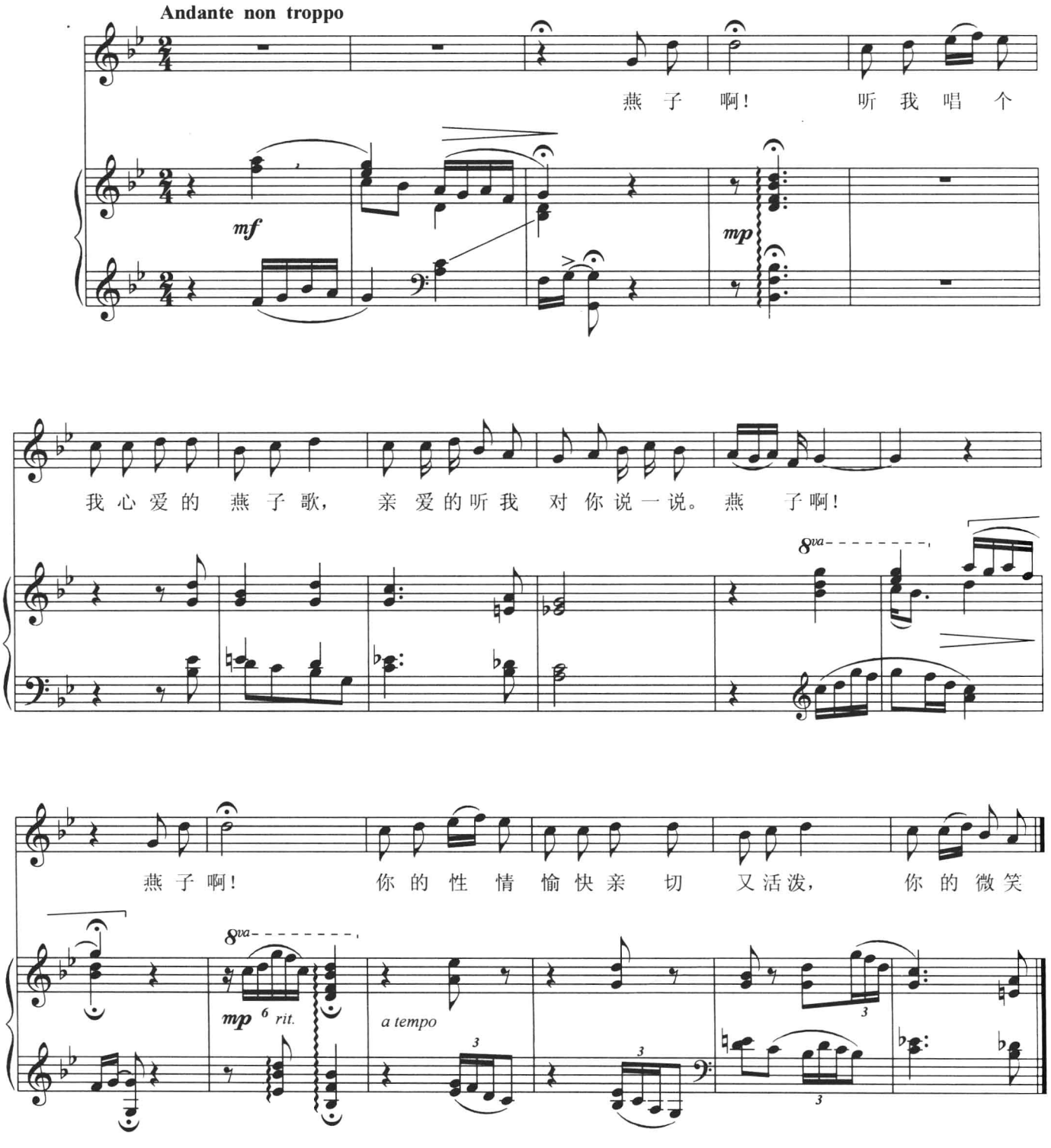
例227 是作曲家刘锡津的《我爱你，塞北的雪》，将意境的刻画和开端主题材料在低音区（比歌曲低八度）的出现相结合，既有雪花飘落的景色感，又有主题的吟唱。

例227 《我爱你，塞北的雪》 王德词 刘锡津曲

例228 是著名作曲家丁善德为哈萨克民歌《玛依拉》配的钢琴伴奏，其前奏前八小节是活泼热情富有朝气的三拍子节奏型，随后便出现了歌曲的主题，并提高了八度，显得明朗而动听。这个前奏是由音型及主题材料这两种写作手法综合形成的。

例228 哈萨克民歌《玛依拉》 丁善德配伴奏

（二）间奏

间奏亦称为过门，常用于歌曲的音乐结构之间，即用于乐节之间、乐句之间或段落之间。间奏的作用与常用的写作手法有以下几种。

1.作为歌曲旋律的补充、呼应

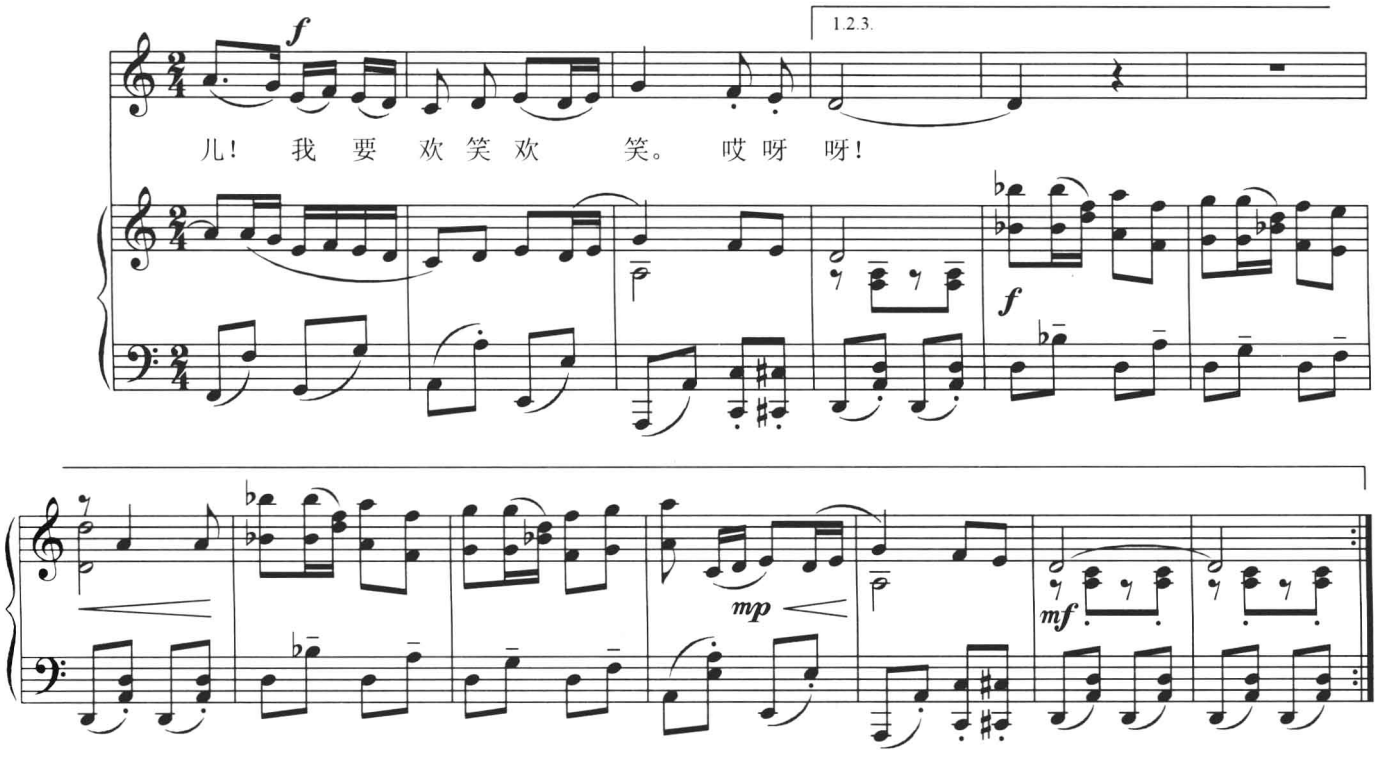
例229 《燕子》 萨哈克民歌 吴祖强配伴奏

萨哈克民歌《燕子》，是由著名作曲家吴祖强写作的钢琴伴奏，在歌曲的第一大乐句结束后，有一个用乐句后五个音的高八度作为呼应的间奏。

2.作为两种不同情绪的段落间的过渡和转换

朱践耳的《唱支山歌给党听》中间部分的结束段是一个火药味很重战斗性很强的激越的段落，后面的再现段是个抒情深情优美的段落。这两个情绪对比强烈的段落之间，作者写作了一个很有特点的过渡性的间奏，间奏由两个情绪不同的小句构成，并很自然地将情绪转换，引入再现段。请参看例196再现音之前的间奏。

3.节奏性的间奏

在欢快的活泼的或节奏强烈的作品中，常用节奏性的间奏强化其节奏的动感和律动。下例著名作曲家黎英海为哈萨克民歌《我的花儿》配的伴奏，其分节歌共四段，在第一、第二、第三段结束后用了一个节奏性很强的较长的间奏，写得很有特色。

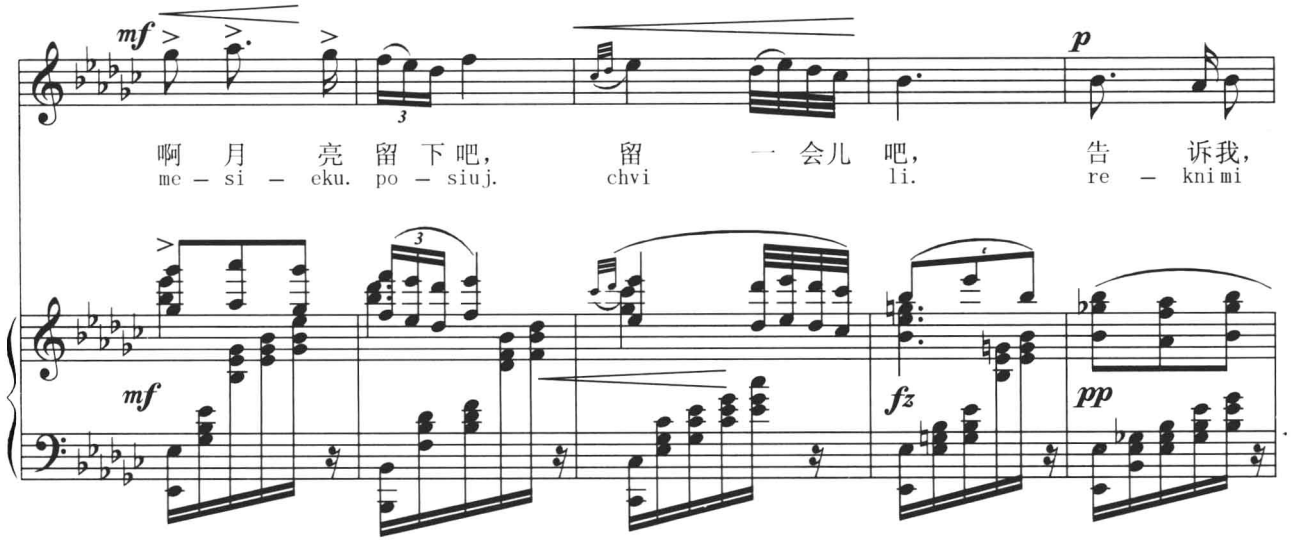
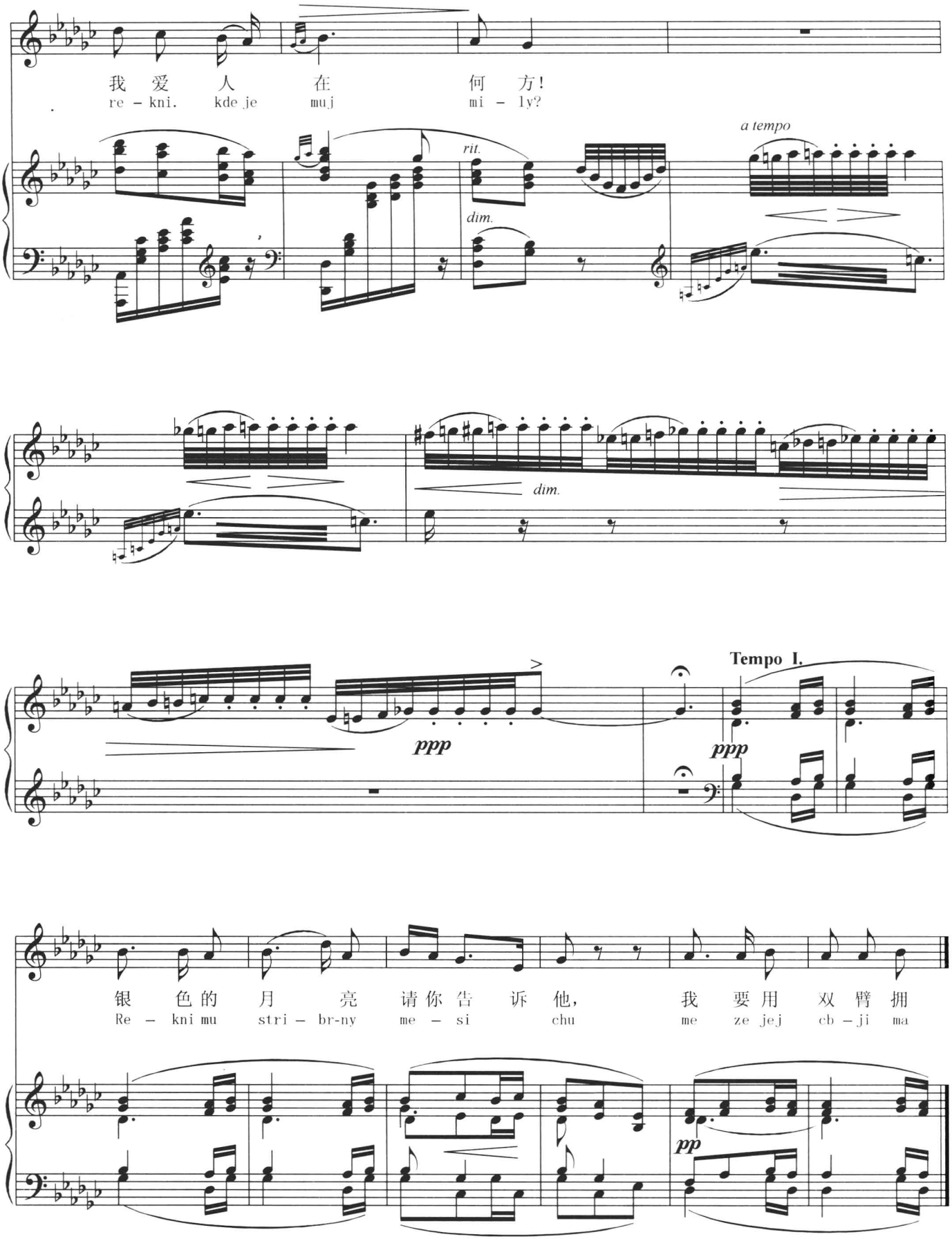
例230　哈萨克民歌《我的花儿》　黎英海配伴奏

4.意境性的间奏

在作品中也有表现意境性的或形象性的间奏。

俄罗斯大作曲家穆索尔斯基的《跳蚤之歌》的间奏，生动地形象地表现跳蚤的形象，十分诙偕有趣，表现了讽刺歌曲的特色。（例167）

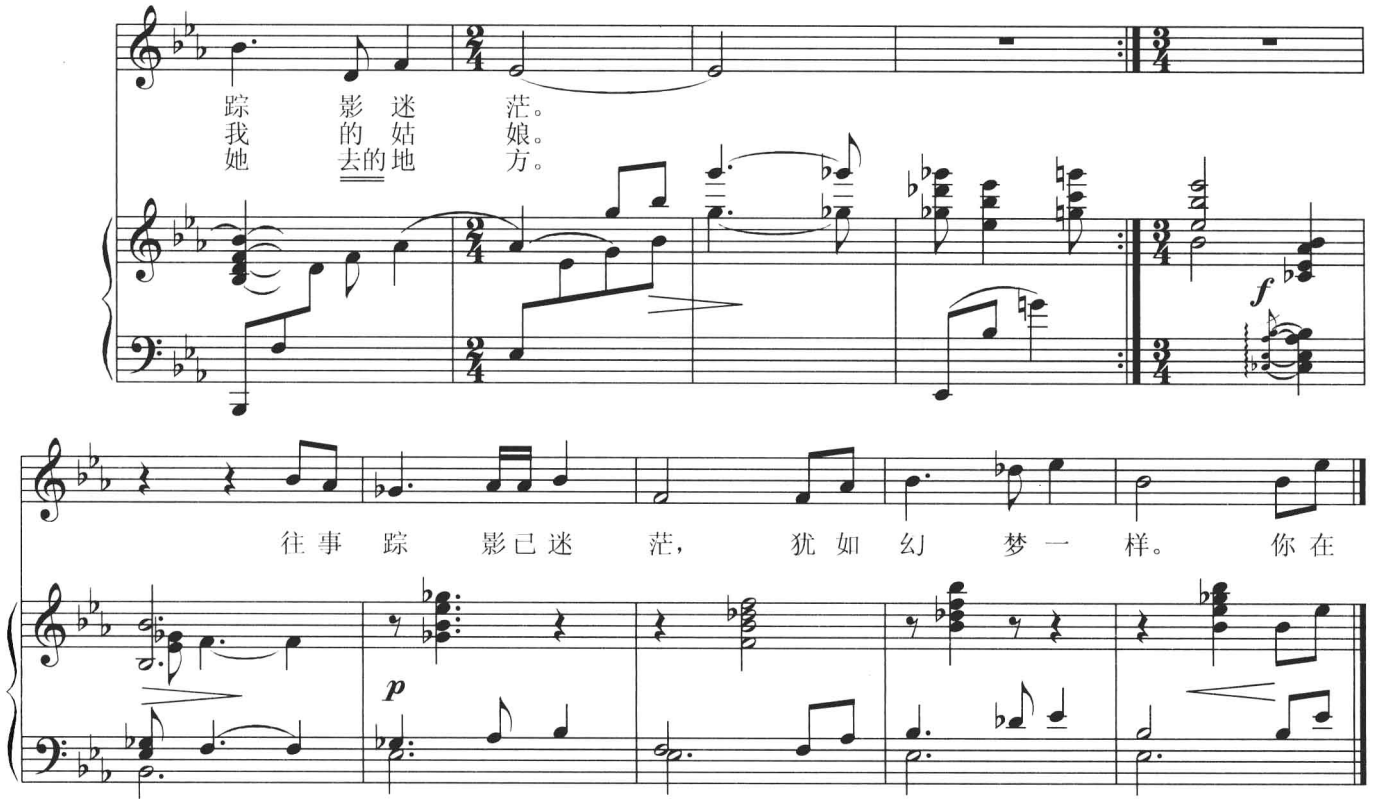
捷克大作曲家德沃夏克的《月亮颂》，是歌剧《水仙女》的著名咏叹调，其间奏表现月光微微颤动的意境非常富于诗意，写得很有特点。

例231　《月亮颂》—— 鲁萨尔卡的咏叹调　德沃夏克曲

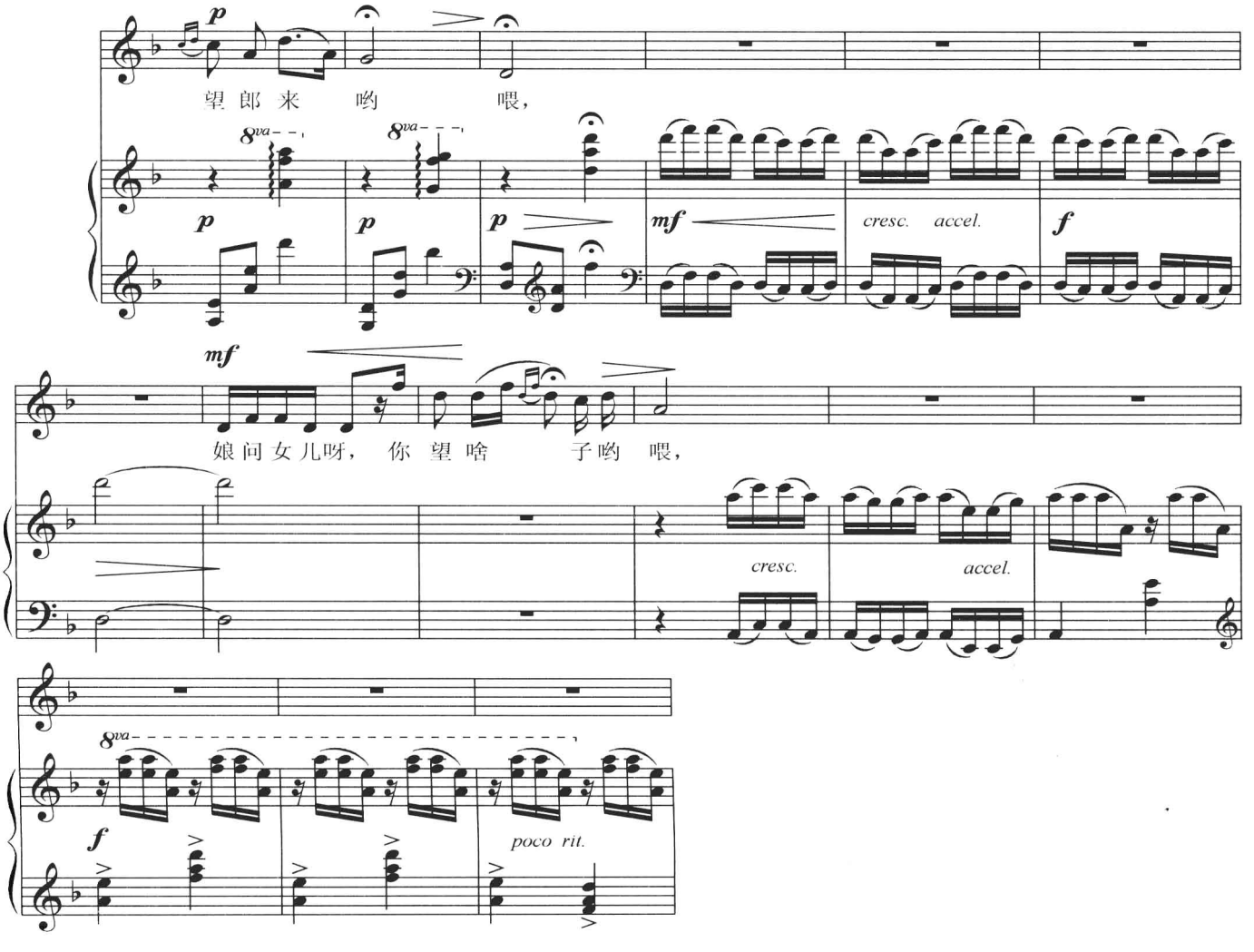


5.色彩性间奏

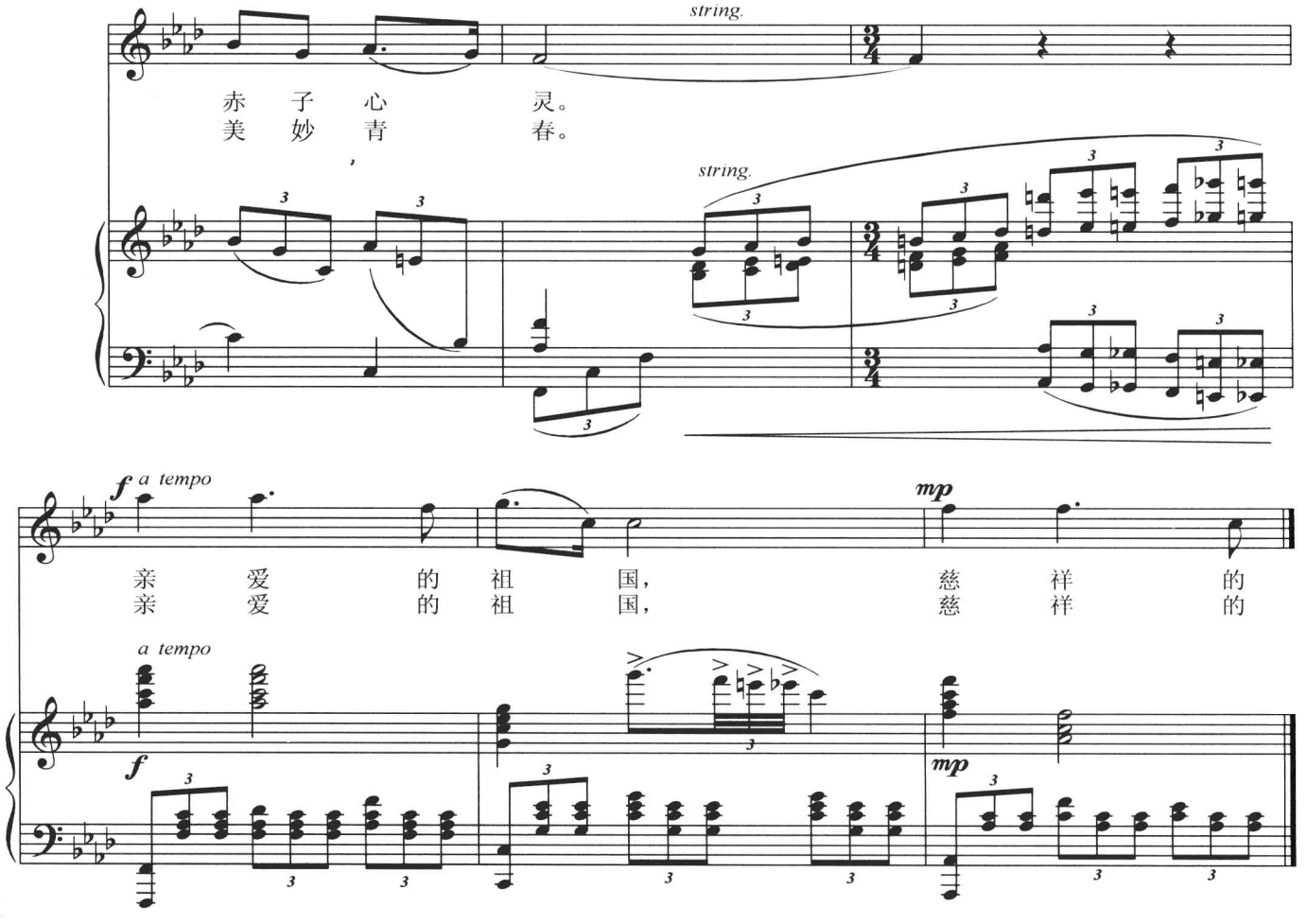
用和声或华彩的色彩性处理作为间奏，也是一种写作手法。《在银色的月光下》与它的前奏相似，也是用这种手法来处理间奏。而且又起了从♭E大调到♭e小调转调的作用。

例232 塔塔尔族民歌《在银色的月光下》 黎英海改编

6.对答式间奏

间奏与前面的演唱形成对答式的处理，也是间奏写作的一种手法。

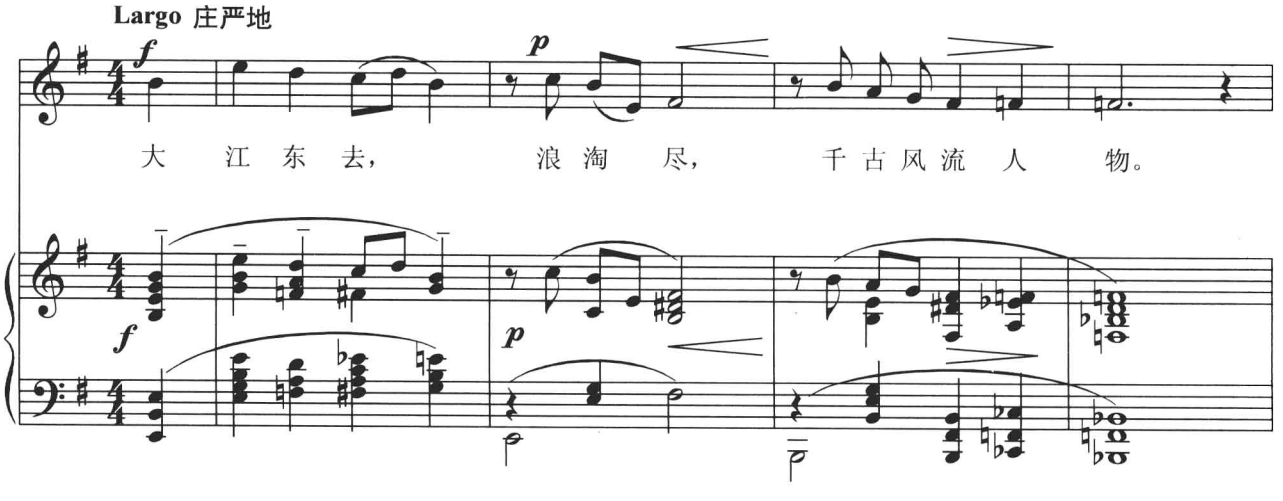
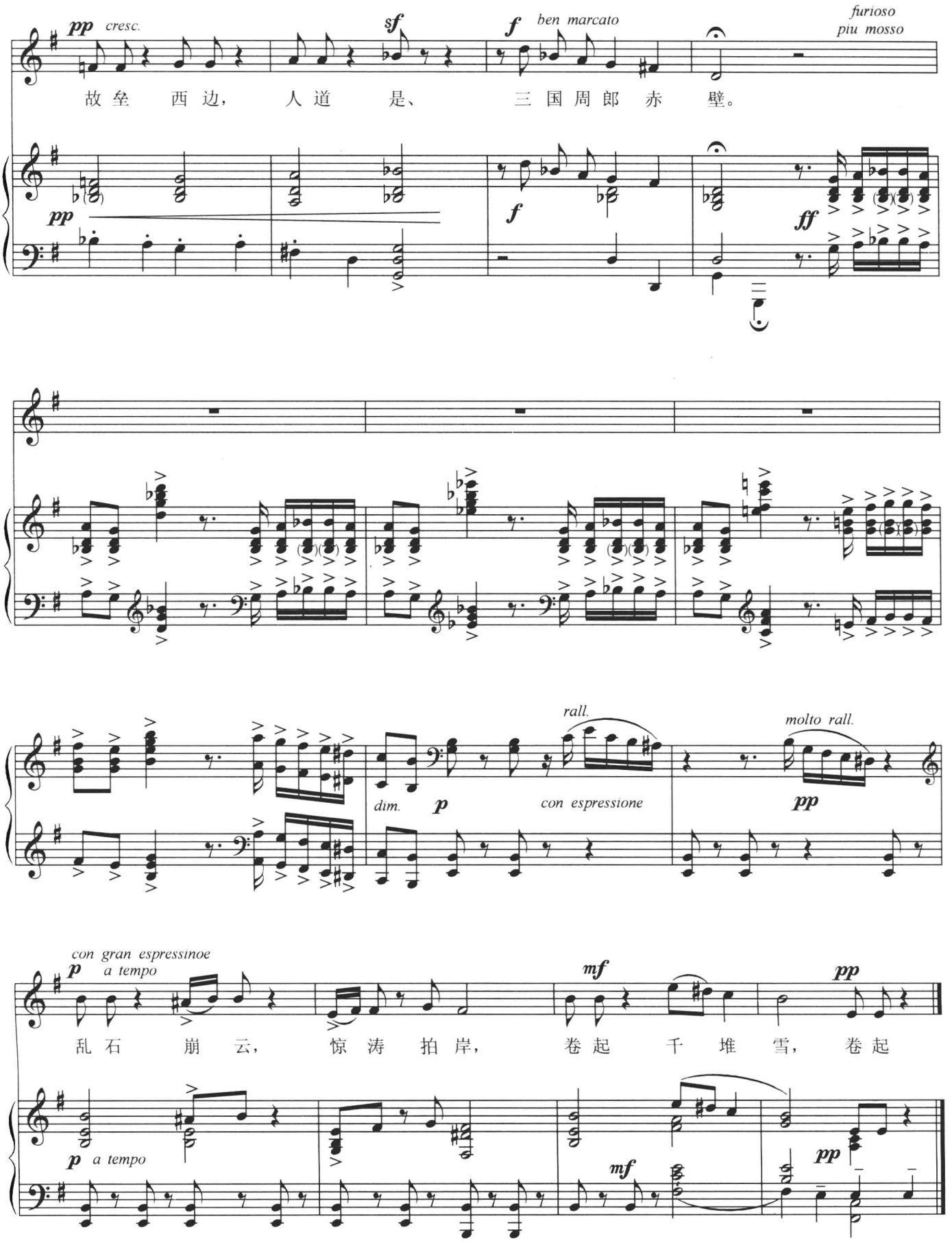
例233 四川民歌《槐花几时开》 丁善德配伴奏

《槐花几时开》的两次间奏，均与前面的歌唱形成一问一答的生动的对答式关系，非常有特点。

7.起推向高潮的作用

例234 《祖国，慈祥的母亲》 张鸿西词 陆在易曲

《祖国，慈祥的母亲》的间奏，是用了连续的向上的半音阶推向高潮，低声部反向向下半音阶，非常有效果。

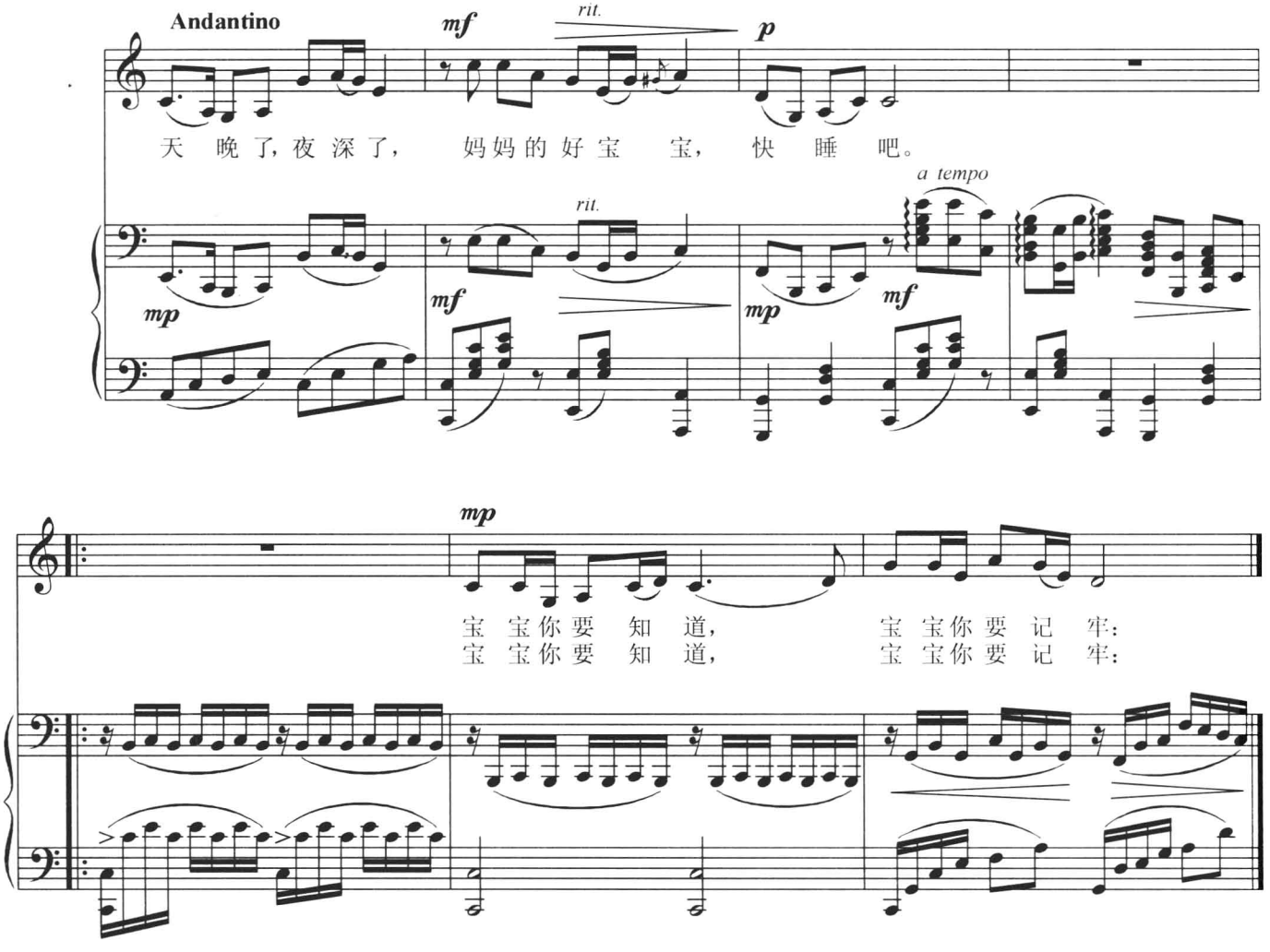
8.展开性间奏

20世纪初的我国著名作曲家青主的艺术歌曲《大江东去》写得很有特点，这首作品没有用前奏，但在其第一段结束之后，有一段六小节的展开性间奏，完全用主导动机展开的手法写作，很有气势，极具动力。

例235 《大江东去》 [宋] 苏轼词 青主曲

9.综合性间奏

运用几种不同手法相结合写作的间奏，称综合性间奏。

例236 是莎光作曲的《摇篮曲》，其间奏用呼应及音型先后出现的手法来处理。前面的例230也带有主题性、呼应性和节奏性综合的特点。

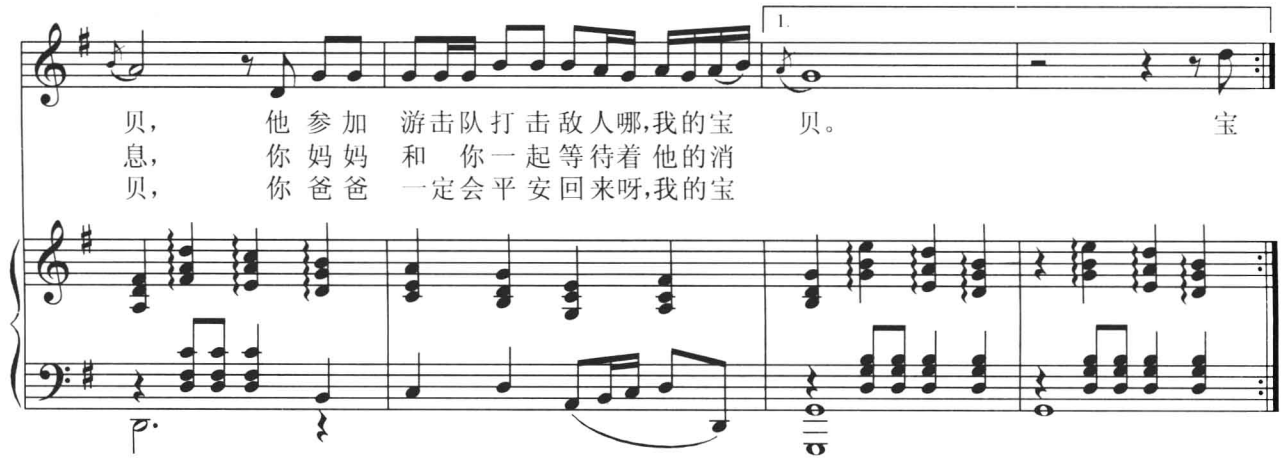
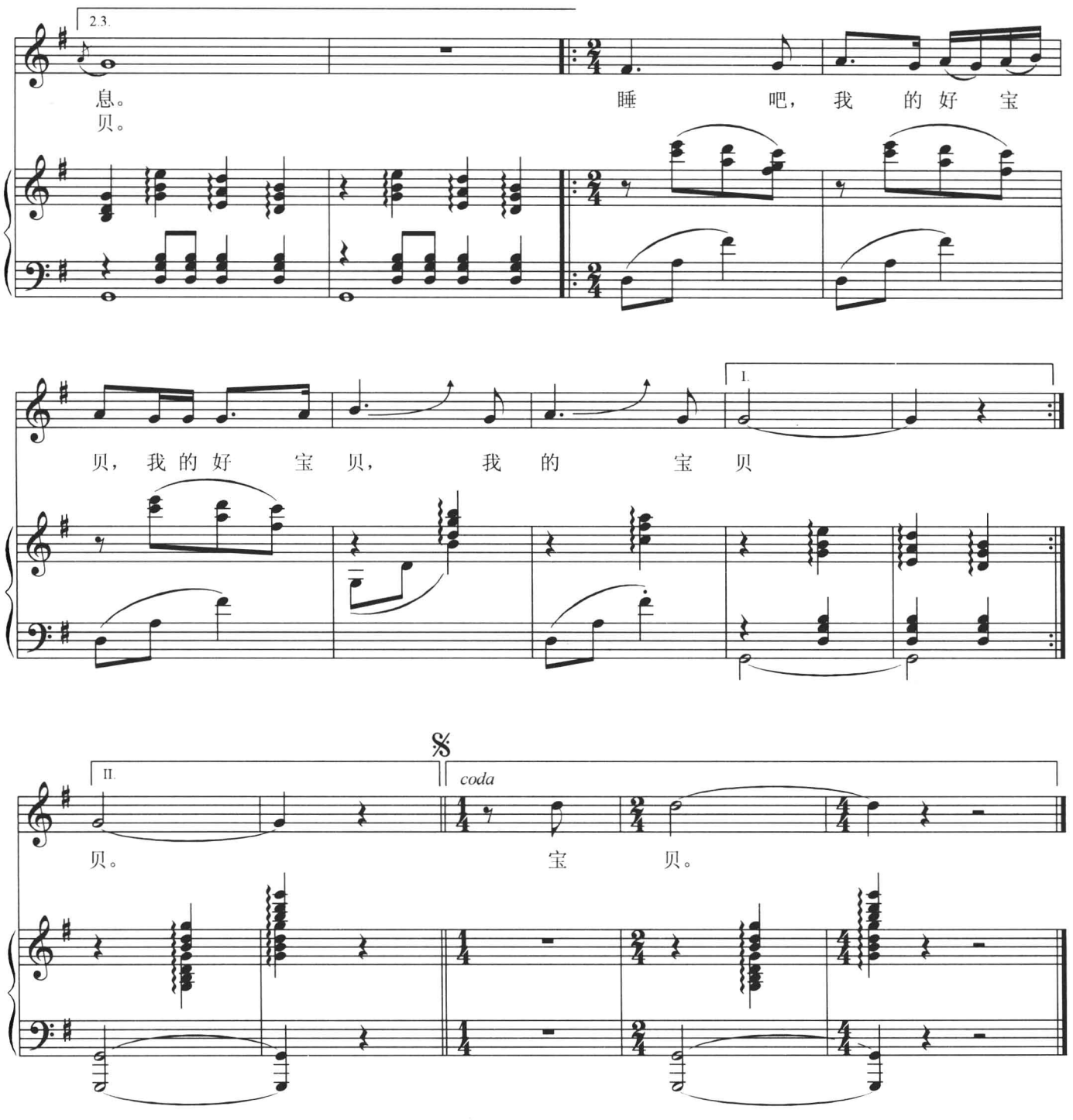
例236 《摇篮曲》 陶正词 莎光曲

(三) 尾声

作品基本部分结束以后的附属结构，称为尾声，也有称为后奏。尾声可以是声乐的延续，也可以用伴奏来显示。后奏都是指器乐的部分。尾声或后奏的写法常见的通常有下列几种。

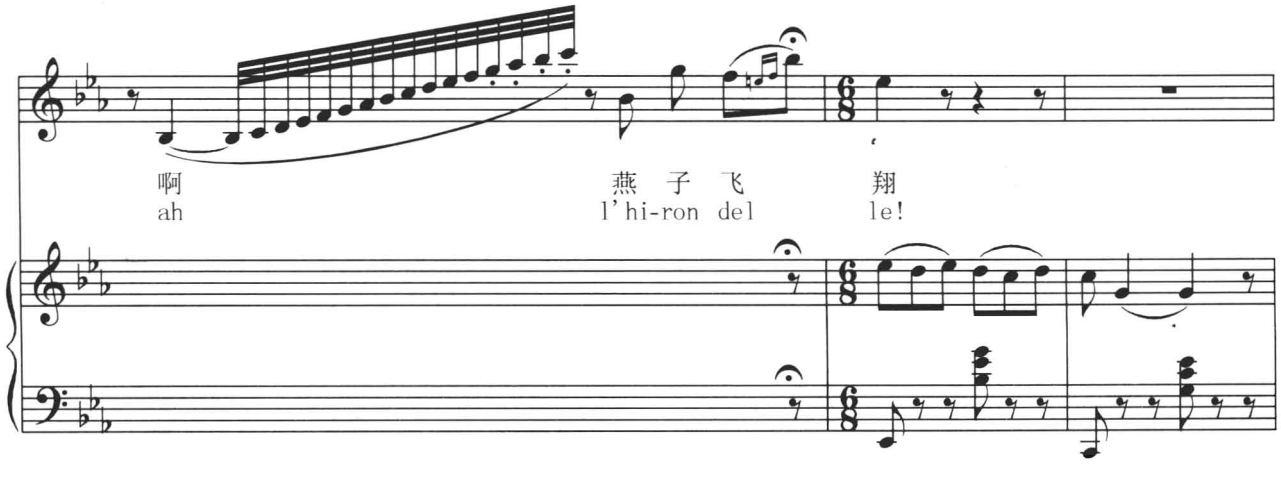
1. 补充或呼应

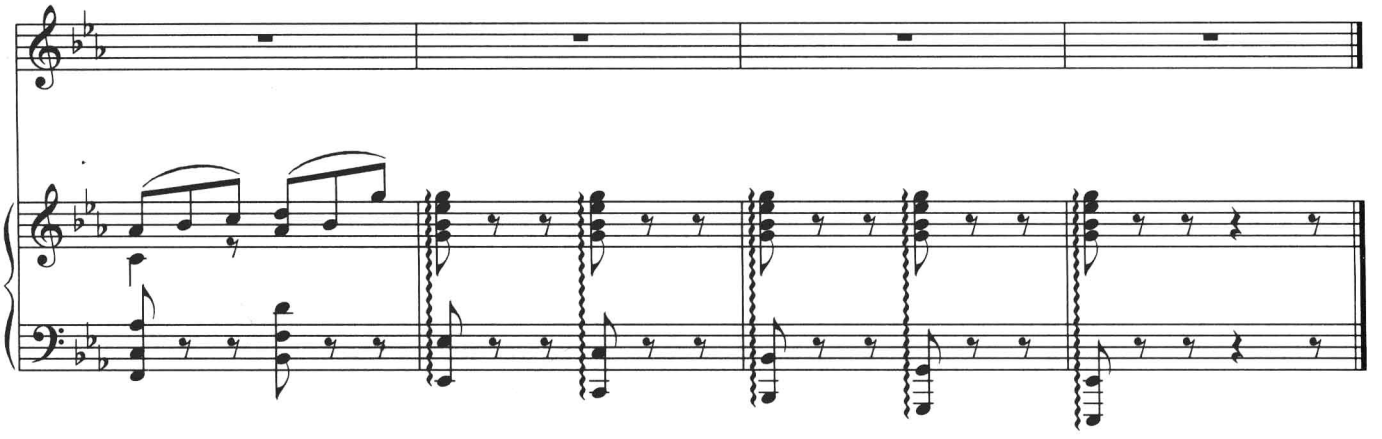
例237 印度尼西亚民歌《宝贝》，用了声乐的补充性乐句“睡吧，我的好宝贝”作为尾声，没有用器乐的后奏。

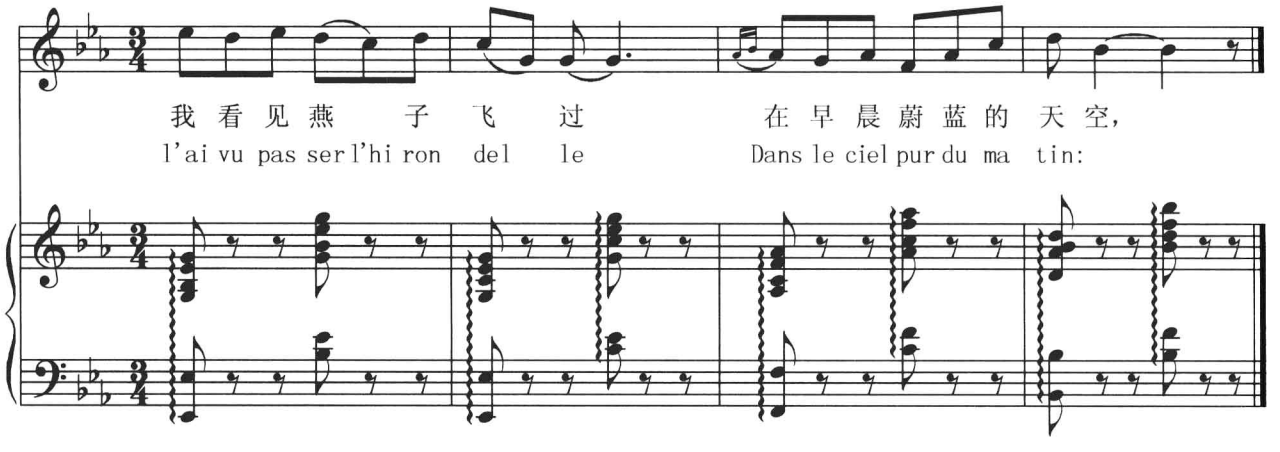
中国歌曲《我爱你，塞北的雪》也是用类似的手法，只是在结尾处有意境式的音型与前奏相呼应。

例237 印度尼西亚民歌《宝贝》

2. 主题性再现的尾声

例238之一 《燕子》 艾尔斯词 阿古阿曲

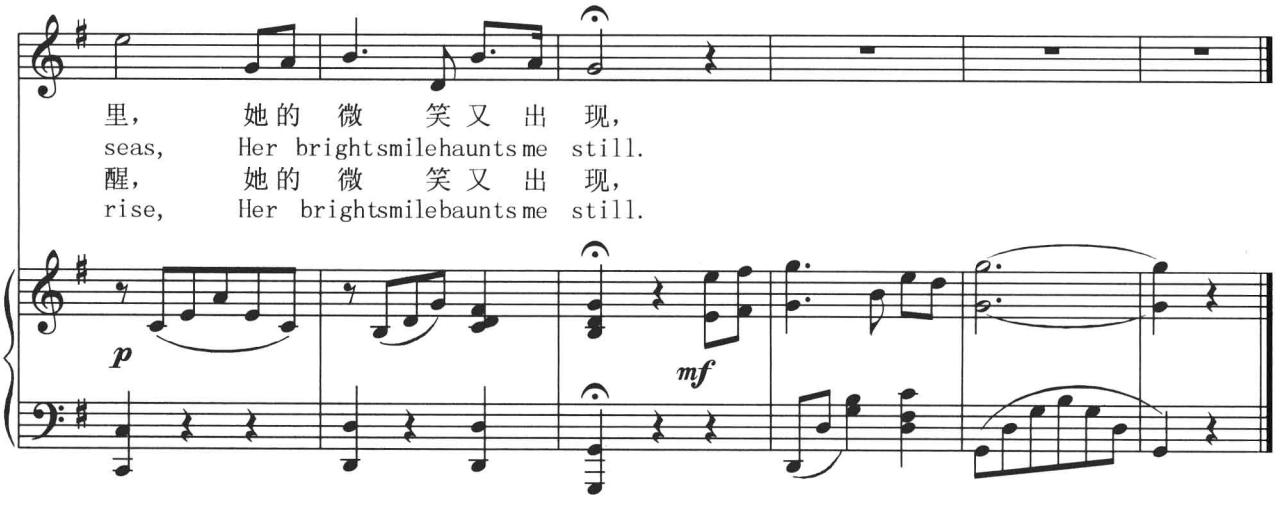
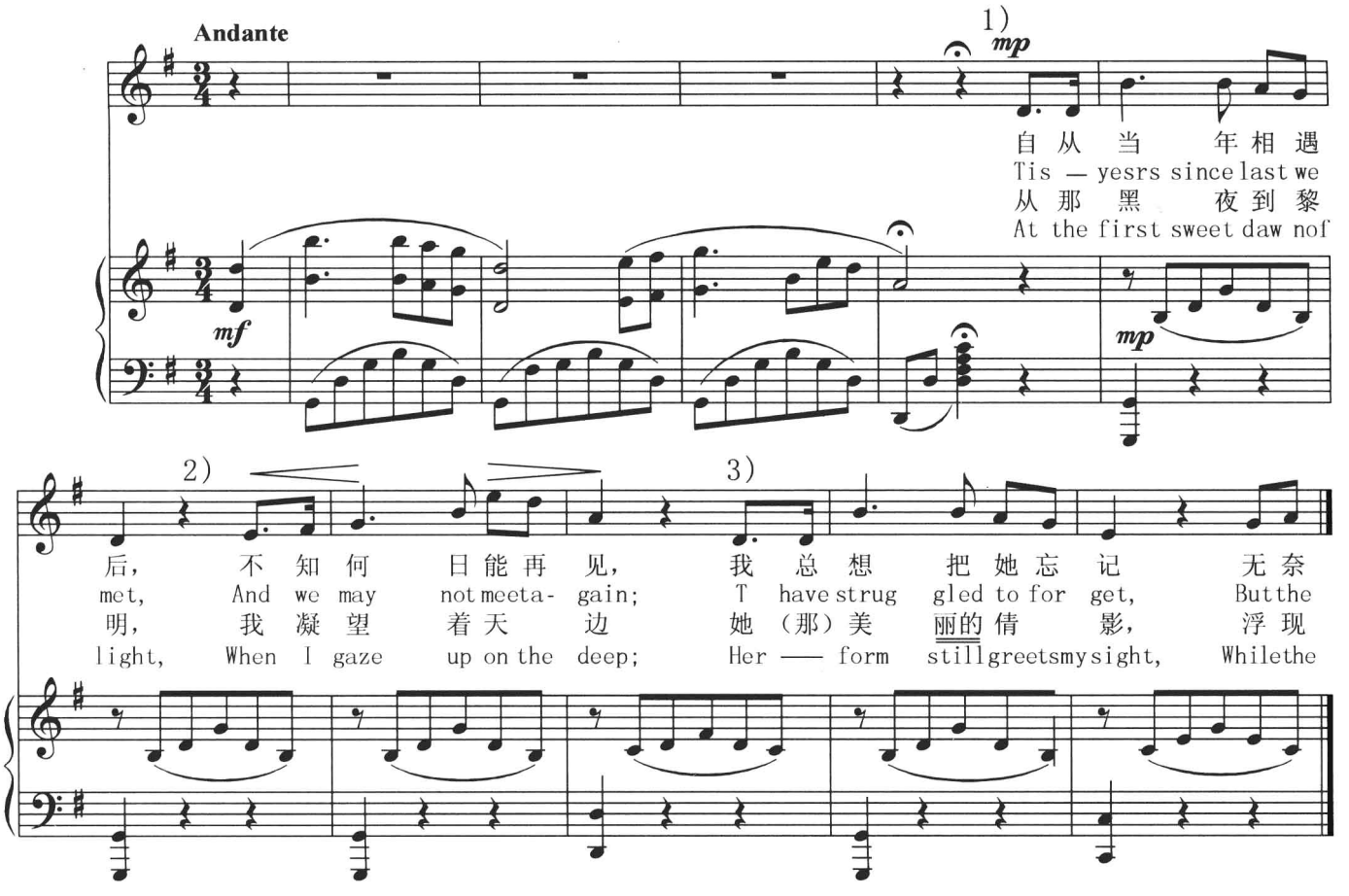




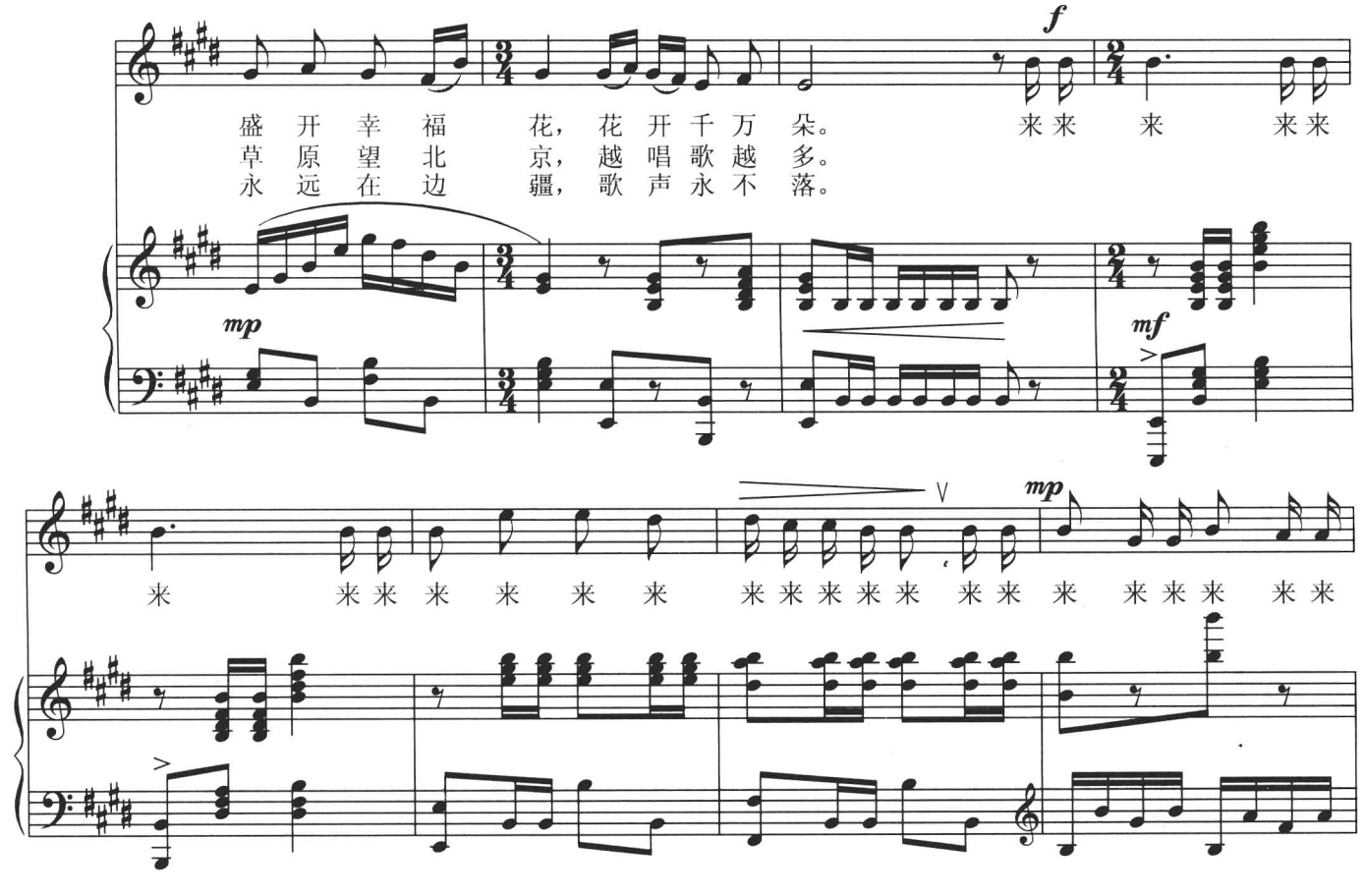
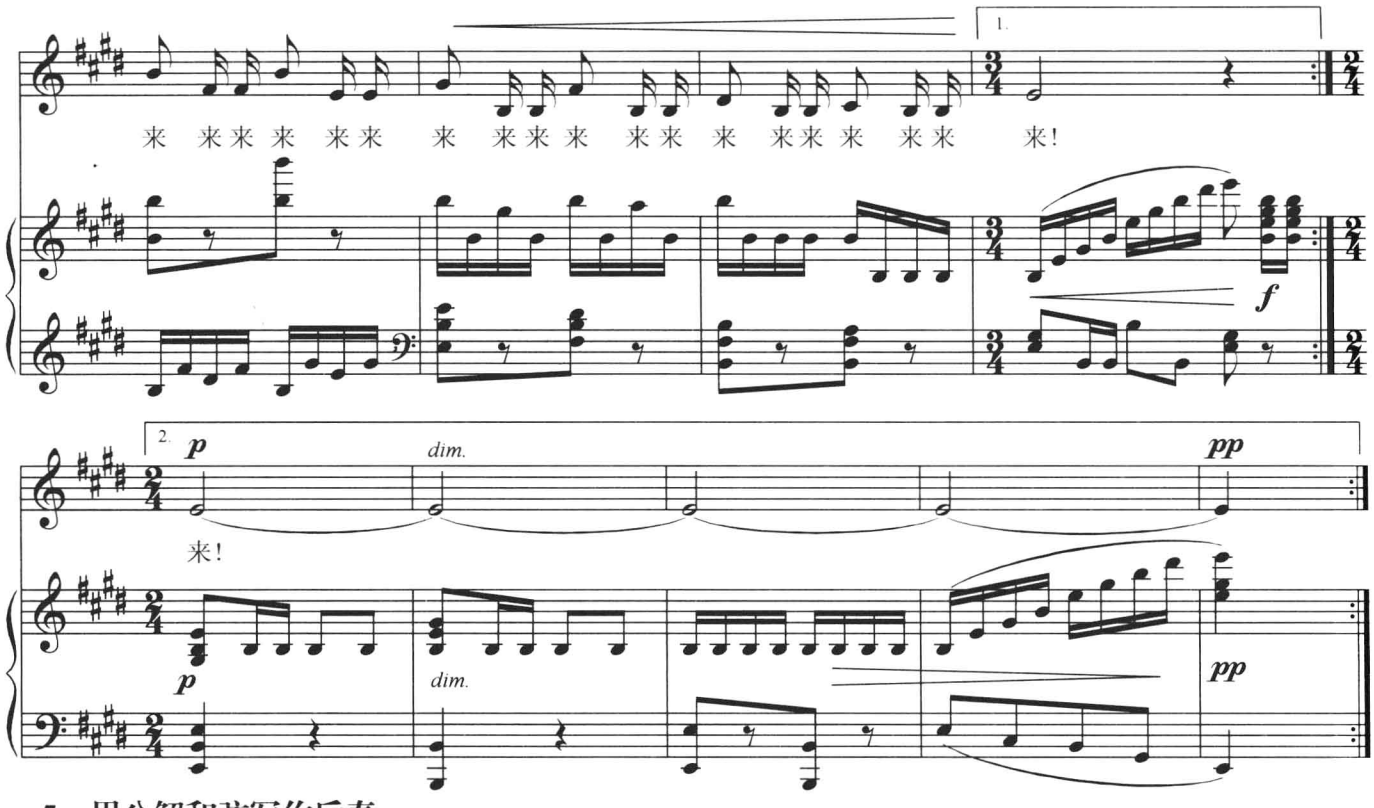
例238之二

例238之一是法国歌曲《燕子》的尾声（即后奏），例238之二是《燕子》的开端的主题。可以看出来这首歌曲的尾声再现了主题的前两小节，再作些变化后完满地结束了全曲。

3. “取内”式的尾声

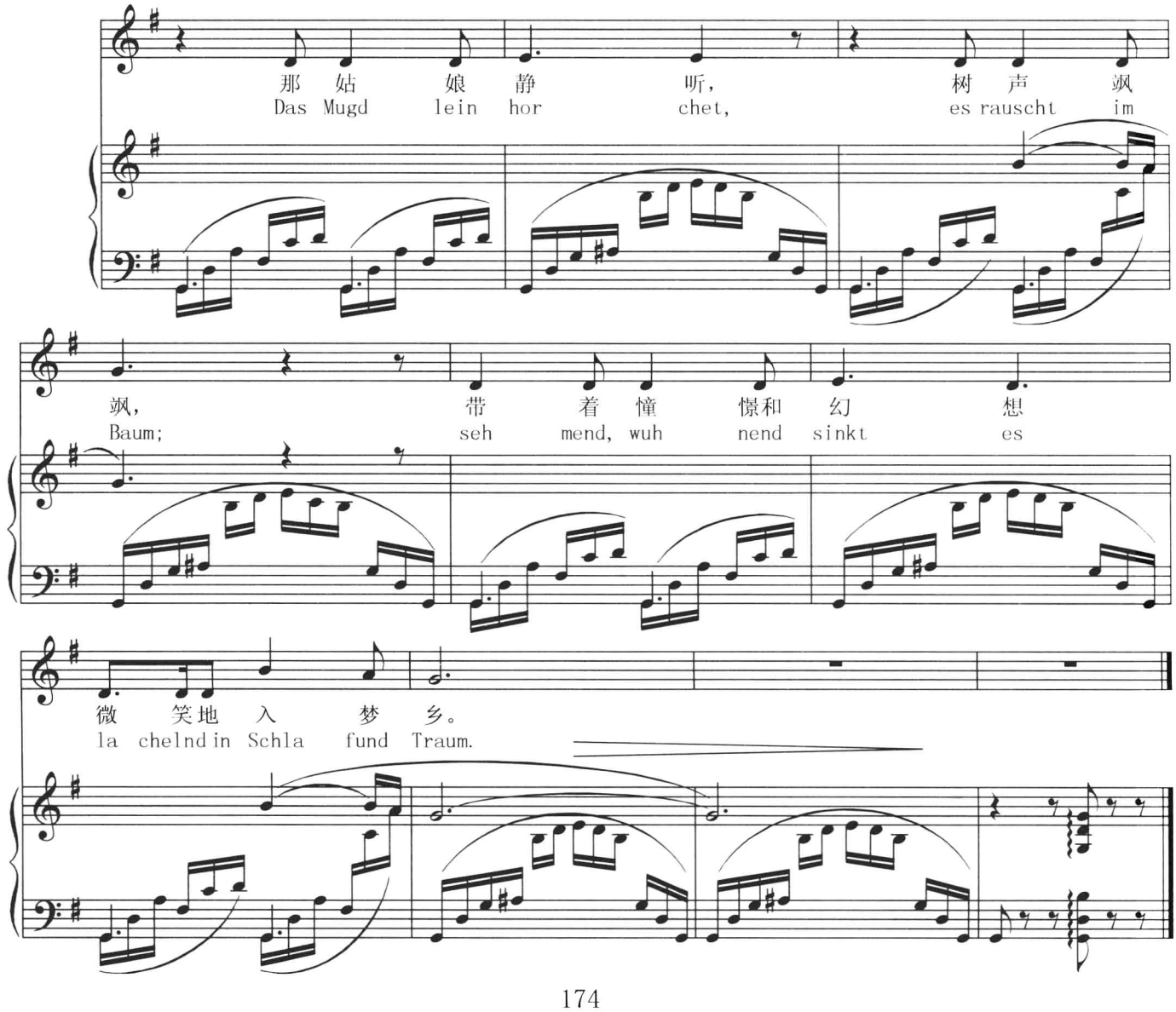
有时作品尾声的旋律取自歌曲的内部的音调。例239之一是英国歌曲《她的微笑又出现》的结尾部分，其后奏的旋律来自歌曲开始的第二小句“不知何日能再见”（例239之二），只是结尾音由上主音改为主音。

例239之一 《她的微笑又出现了》 伍赖顿曲

例239之二

4. 用节奏型作为尾声或后奏的材料

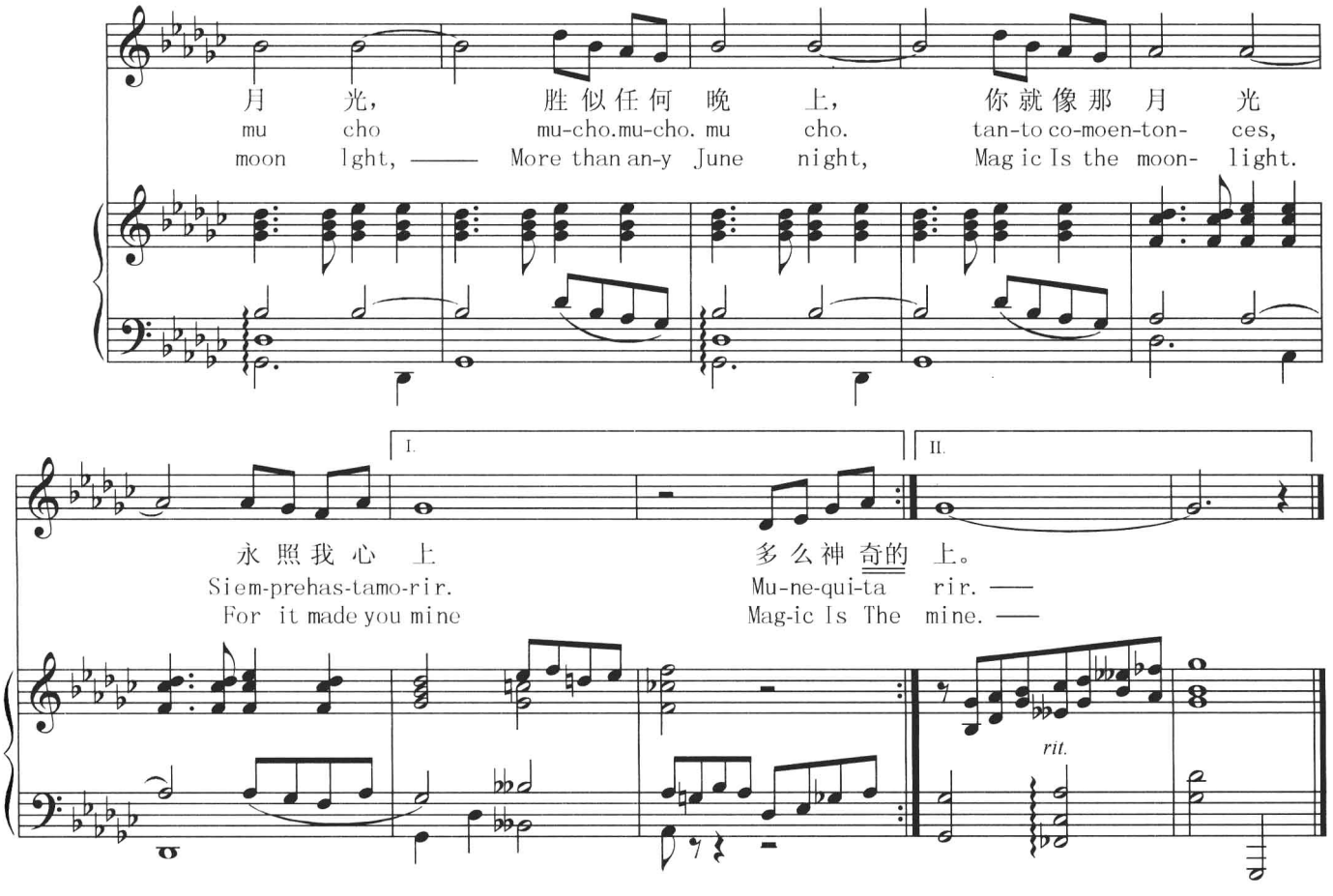
《槐花几时开》的后奏延续前面的节奏型直到结束和弦（例183的尾声）。《打起手鼓唱起歌》在五小节的结束长音上，钢琴奏起模仿手鼓的节奏结束全曲（例240）。

例240 《打起手鼓唱起歌》 韩伟词 施光南曲

5. 用分解和弦写作后奏

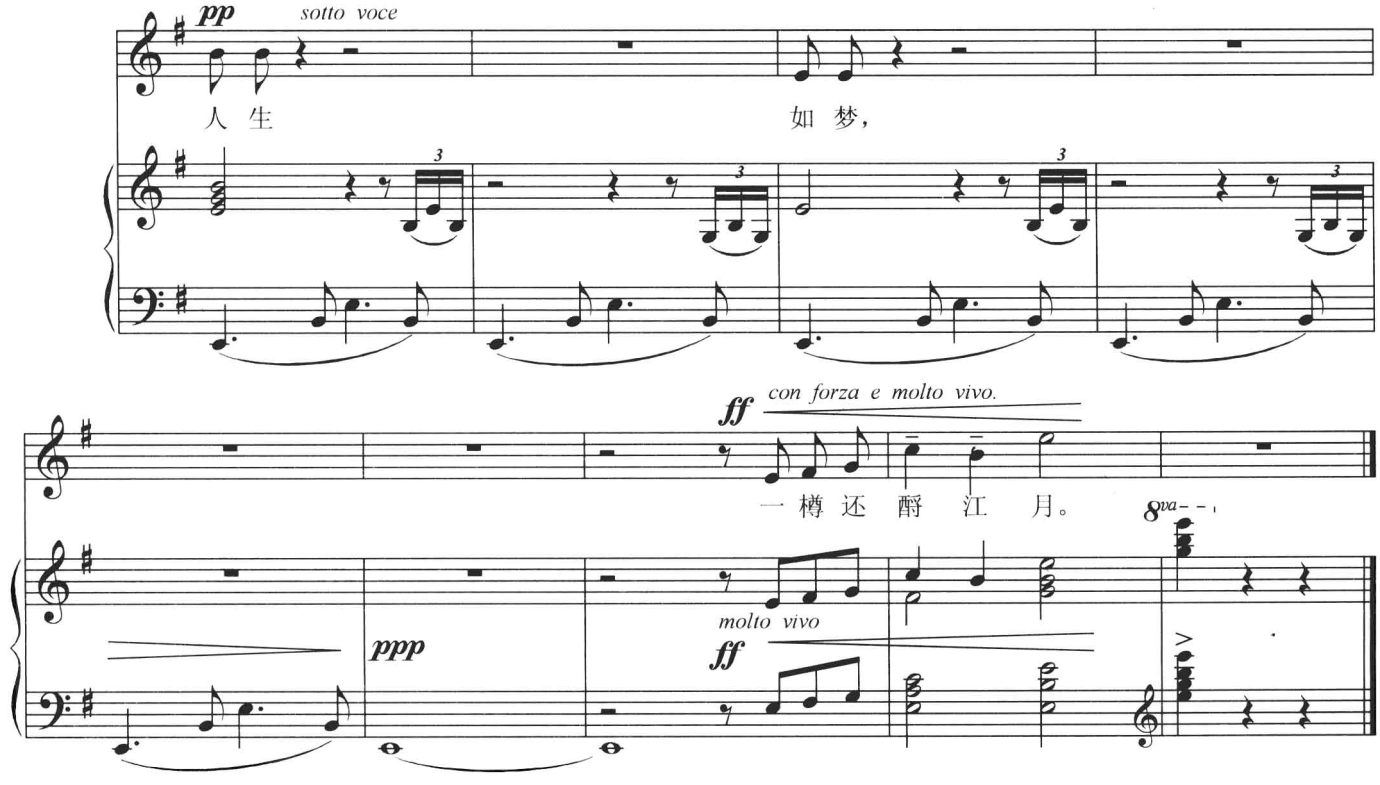
下面列举的德国大作曲家舒曼的《核桃树》用低音区的和弦分解作后奏。

例241 《核桃树》 摩勃词 舒曼曲

6. 用音阶式进行作后奏

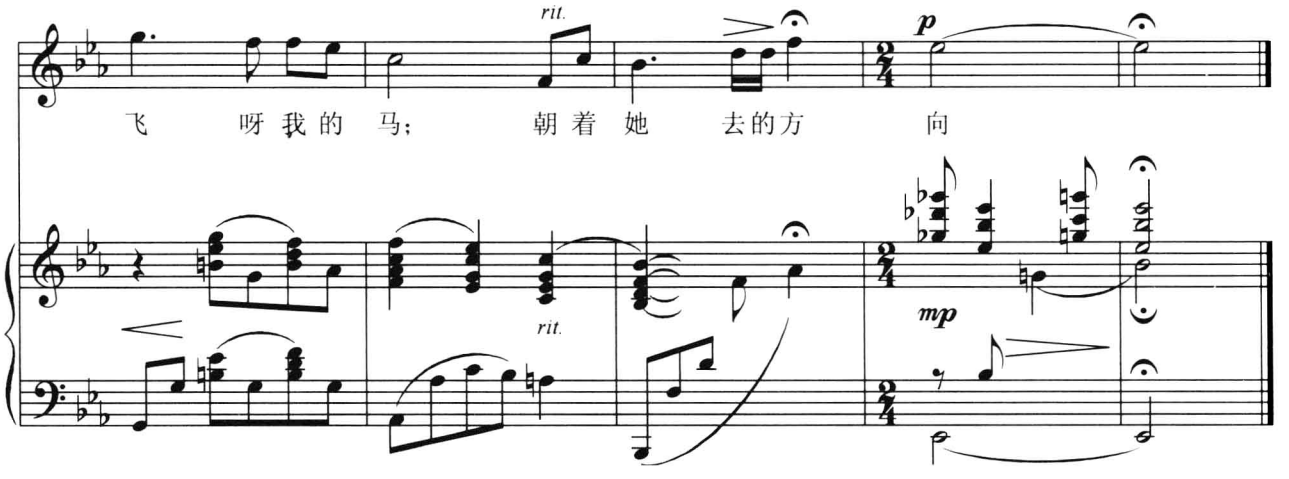
下面列举的英国歌曲《月光的魅力》的最后一个长音上，钢琴伴奏用音阶式的后奏。

例242 《月光的魅力》 格兰弗词 帕斯意洛曲

7. 用和弦作后奏

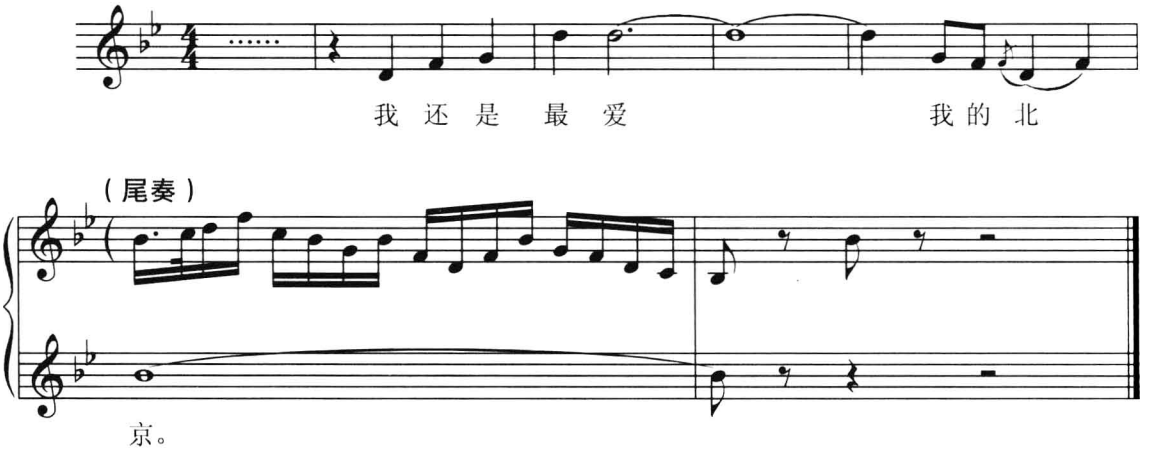
例243是青主的著名歌曲《大江东去》的结束部分，最后仅仅用一个强奏的和弦作后奏来结束全曲，可见这首歌曲的首尾都十分简练。

例243 《大江东去》 苏轼词 青主曲

8. 意境或色彩性尾声或后奏

表现意境与色彩的后奏，常常再现了引子的素材。刘锡津的歌曲《塞北的雪》的尾声用钢琴描绘雪飘的意境并与前奏呼应。例244也是用这种手法处理。

例244 塔塔尔族民歌 《在银色的月光下》 黎英海改编

9. 风格性尾声或后奏

有些歌曲的尾声或后奏运用戏曲、曲气的过门式伴奏，表现一种风格韵味。《故乡是北京》就是运用这种手法很成功的例子，京味非常浓。

例245 《故乡是北京》 阎肃词 姚明曲

习题十七

将前面写的歌曲选择一至三首，加写前奏、间奏和尾声，也可以新写作一首歌曲，带前奏、间奏和尾声，用本章所介绍的各种方法中，选择恰当的方式来处理前奏、间奏、尾声。

第十八章 通俗歌曲写作特点

通俗歌曲范围的界定很难，在音乐界有很多的各种各样的看法和见解，并且有很多的交叉现象。我认为界定可以宽泛一些，譬如可以包括传播广泛的流行歌曲、影视歌曲、校园歌曲、广告歌曲、网络歌曲、大型活动的广场歌曲、爵士风格歌曲、摇滚风格歌曲、“电子”风格歌曲、民族风格的大众歌曲（也称“新民歌”或“民通歌曲”）等，并且还在不断出现新的品种。

通俗歌曲的写作在许多方面与其他歌曲体裁的写作有很多共同点，但我们尤其要注意通俗歌曲写作中一些有特色的特点，要注意通俗歌曲写作中常用的手法，这是两个重要的方面。对前面章节已论述的问题，在此不再重复或仅稍加提示。本章着重举一些流传较广的中外流行歌曲的全曲实例来说明各种问题，请大家特别注意用记号⌒标示的部分。

下面我们从歌词、体裁、结构、节奏、音域、旋律六个方面作具体的阐述。

（一）歌词

通俗歌曲的歌词，大家已经非常熟悉。主要有以下特点。

1．贴近大众直面的生活与情趣。几乎绝大部分的通俗歌曲都有这个特点，也可以说是通俗歌曲歌词最主要的素质。

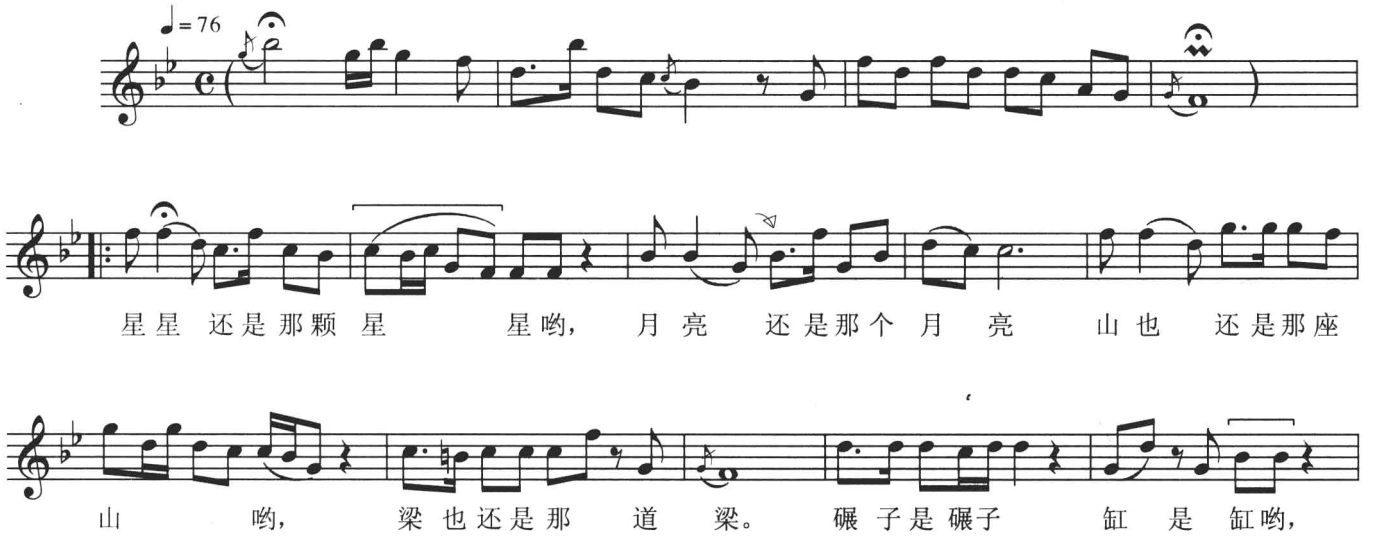
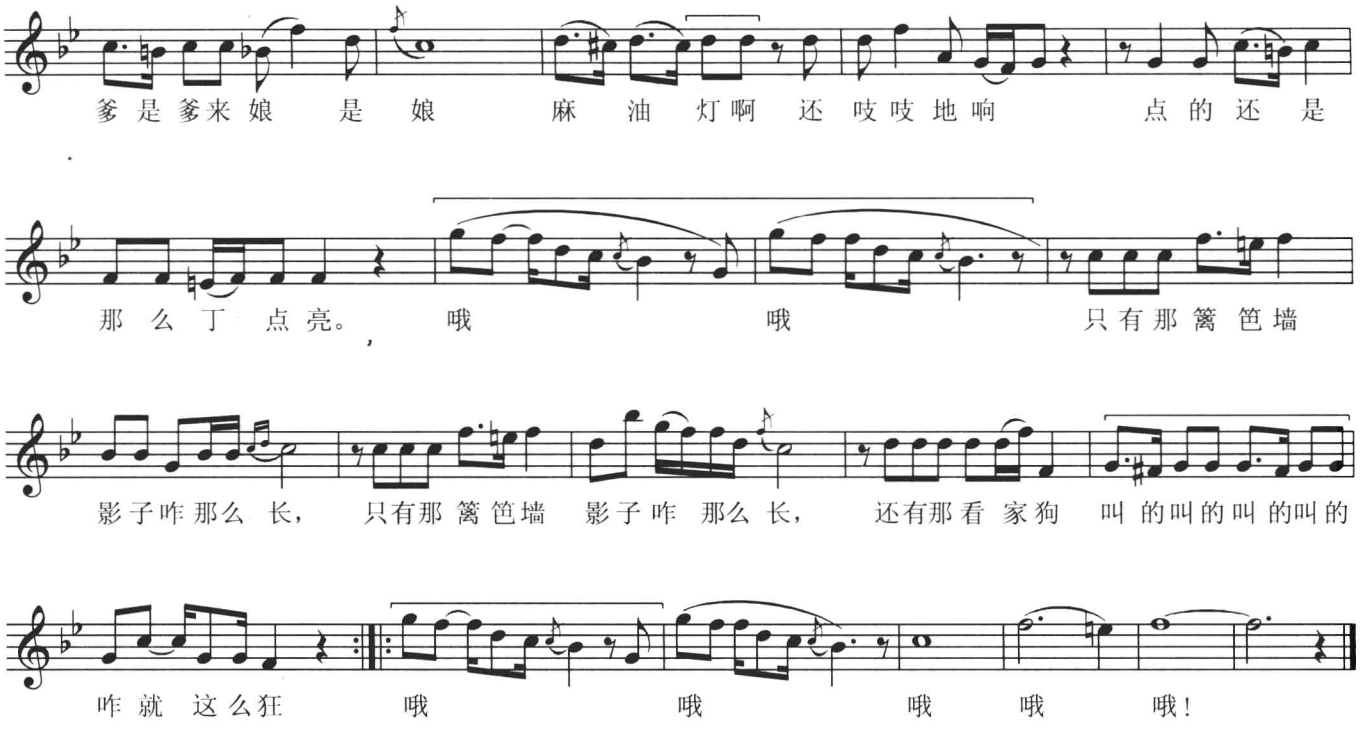
2．语言口语化、通俗化，易于上口。有些带诵念、叙述性的歌词，常句式字数较多，某些段落分句较多。如例260《耶利亚女神》、例265《对不起》等。

3．语言格式比较自由。例246《篱笆墙的影子》第一大段的九句，分别是8字、8字、7字、7字、5字、3字、7字、8字、9字。这种自由的长短句在通俗歌曲歌词中很常见。

4．注意语言的节奏律动、结构对称、词汇呼应、声韵协调。许多通俗歌曲的歌词都有这些方面的特点，可注意本章所举各例。

5．根据需要可随意加用衬词。

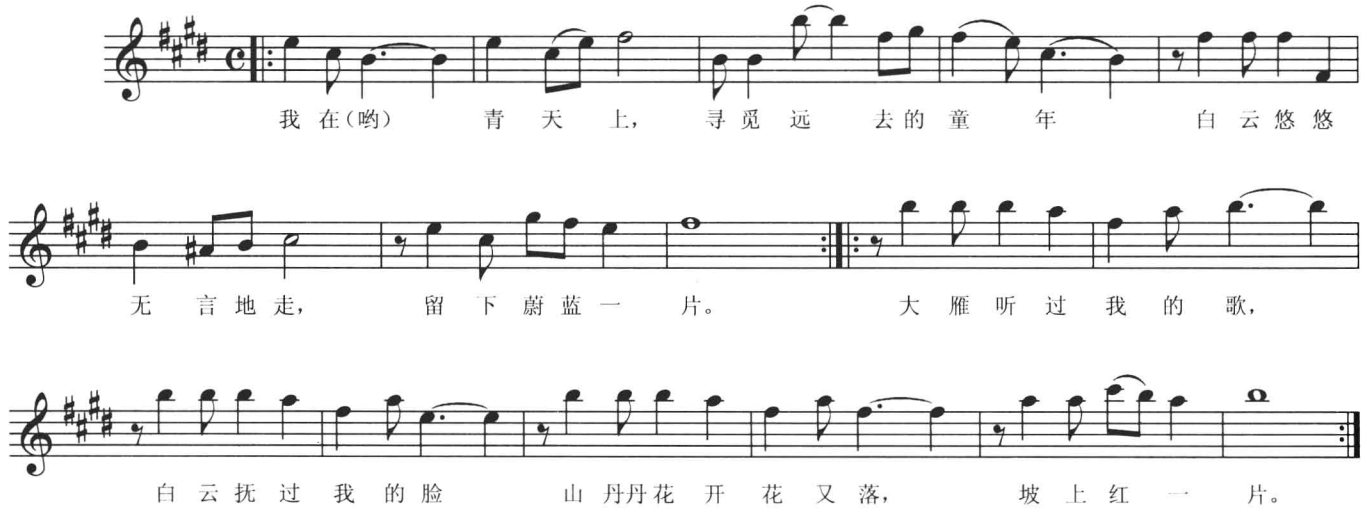
著名作曲家徐沛东作曲的《篱笆墙的影子》，衬词的运用很有特点，前面几段歌词句尾句内加用了“哟”、“呵”，后面加了衬句“哦”，并以它来结束歌曲。还可以参见例258《一无所有》、例263《嘻唰唰》、例268《大地之歌》、例269《青藏高原》。

例246《篱笆墙的影子》 张黎词 徐沛东曲

（二）体裁

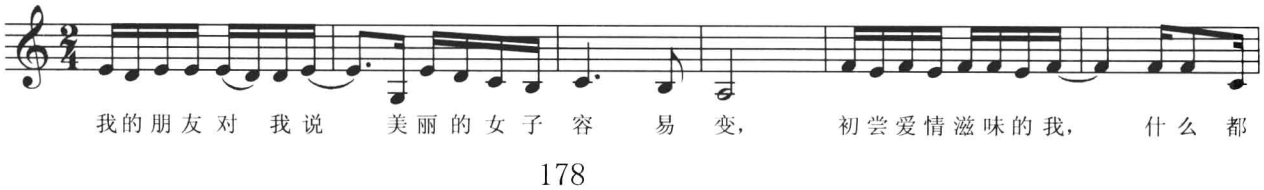
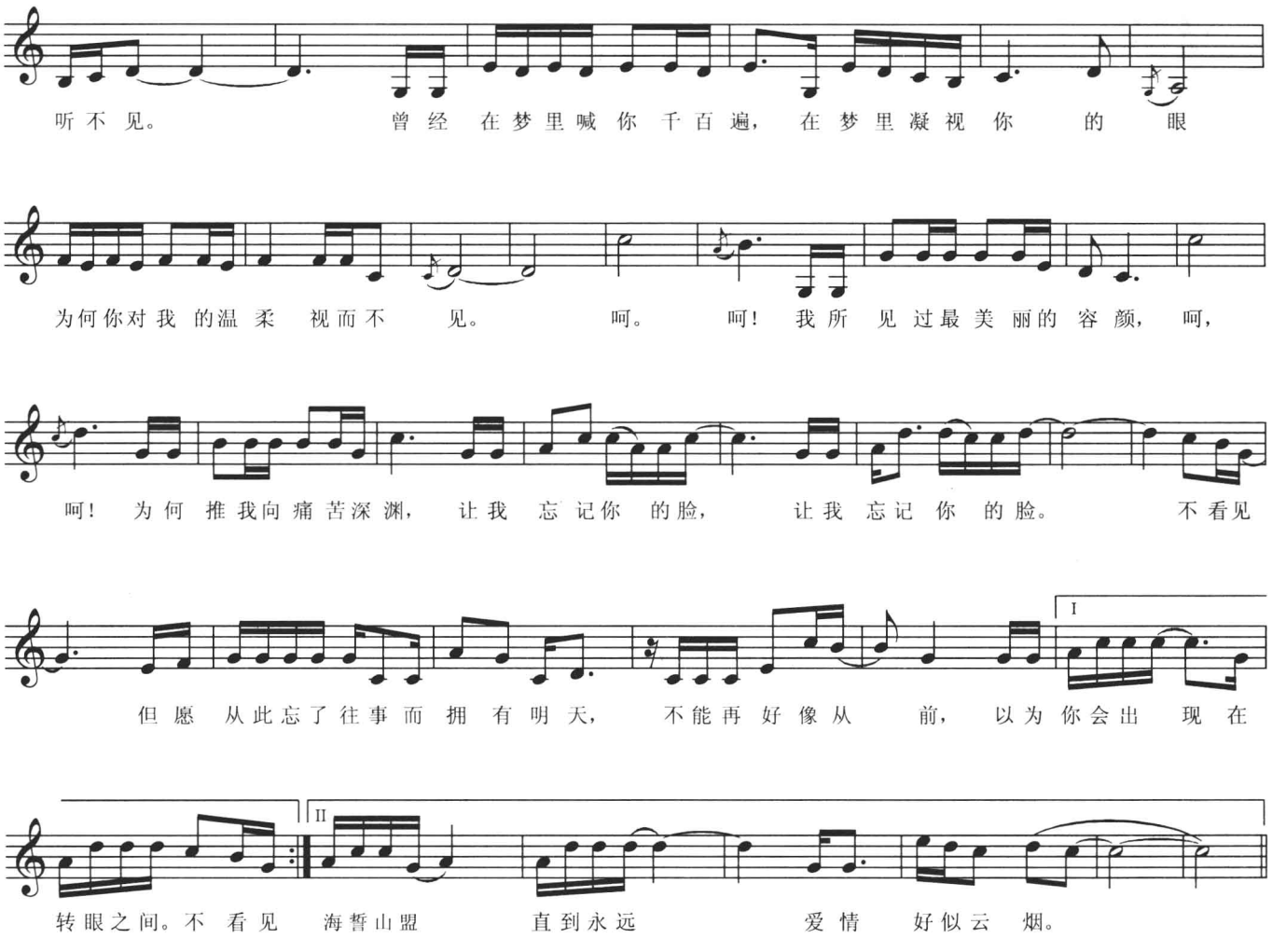
通俗歌曲体裁的类别很多，常见的有以下几类。

1. 民谣体

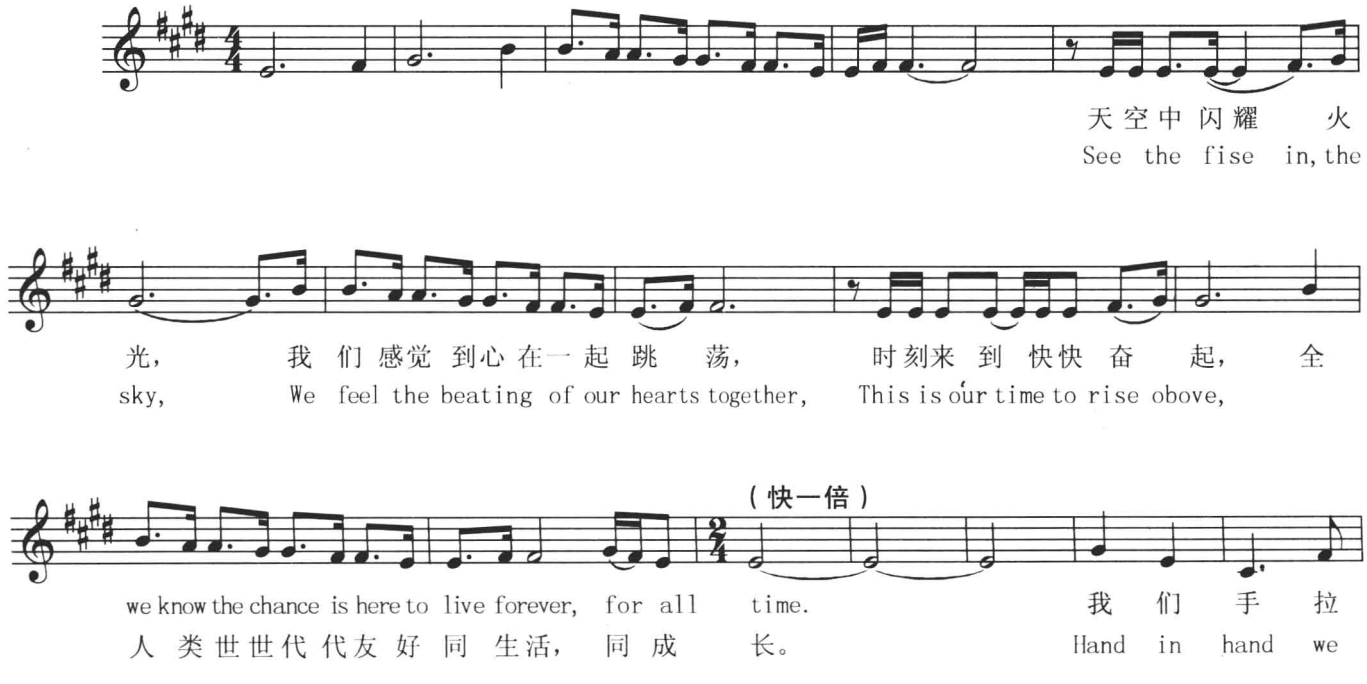
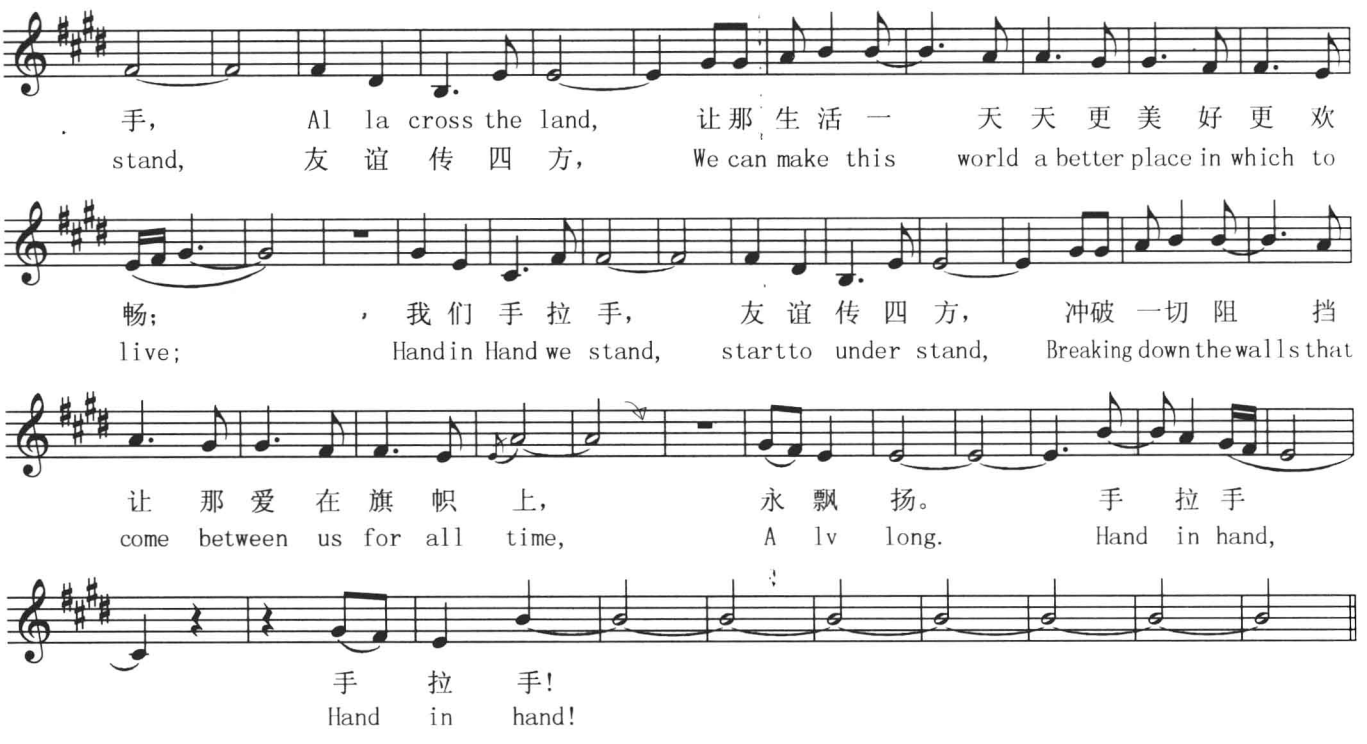
这类歌曲吸收了各民族与各地区的风格特色，例247《信天游》的陕北民歌特色、例269《青藏高原》的藏族民歌特色均非常突出。

例247《信天游》 刘志文词 解承强曲

2. 抒情体

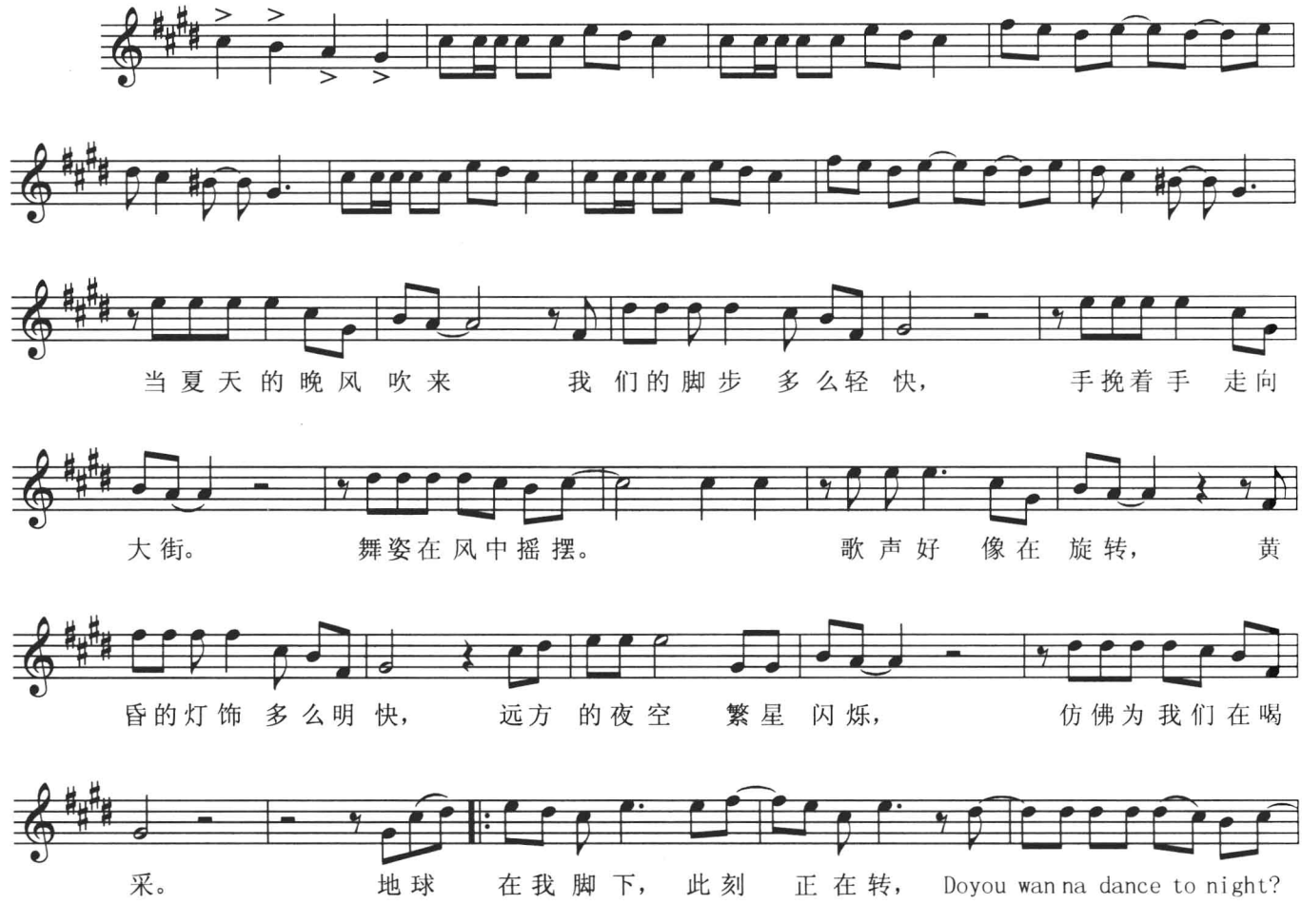
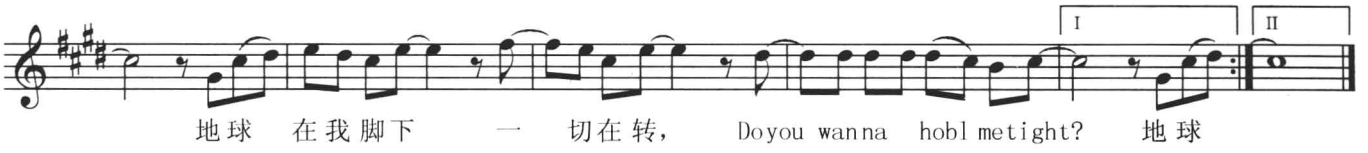
这是通俗歌曲中最常见的，它们常常将倾诉的叙述式和抒发情感的咏唱式结合了起来。例248《让我忘记你的脸》是很典型的，后面的大部分歌曲都是这一类。

例248 《让我忘记你的脸》 李宗盛词曲

3.颂赞体

有一些通俗歌曲带有颂歌式的特点，歌颂祖国、山河、家乡、友谊、和平等，有些歌曲是大型广场活动的主题歌。例249《手拉手》是汉城奥运会歌，它歌颂全人类在奥林匹克大家庭的友谊。其他著名歌曲《东方之珠》、《我的中国心》、《亚洲雄风》、《长城长》等都属于这类。

例249 《手拉手（Hand in Hand）》汉城奥运会会歌 [意大利]乔治·莫罗德尔作曲

4. 劲歌

这是流行歌曲中极富动感、节奏性强烈的歌曲，其中不少带有舞蹈歌曲特点。如下例《跳舞街》、例253《恰恰恰》也属于这个类型。

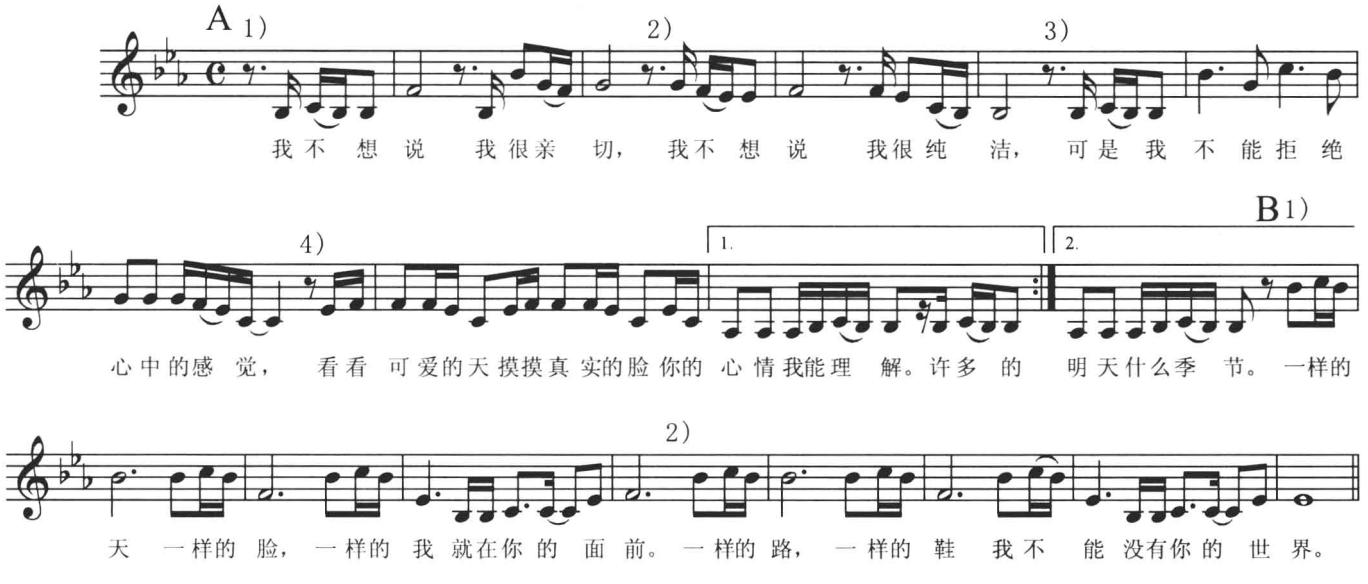
例250 《跳舞街》 林敏聪词 贝克·凯特曲

（三）结构

通俗歌曲的结构是很多样的，最常见的是两段体和三段体，即单二部曲式和单三部曲式的结构。

1. 两段体结构

用单二部曲式的基本结构框架来写作通俗歌曲，是一种比较常见的，也比较容易把握的结构形态。其重复和变化方式比较常见的是AAB，请注意下例《我不想说》的A段和B段。

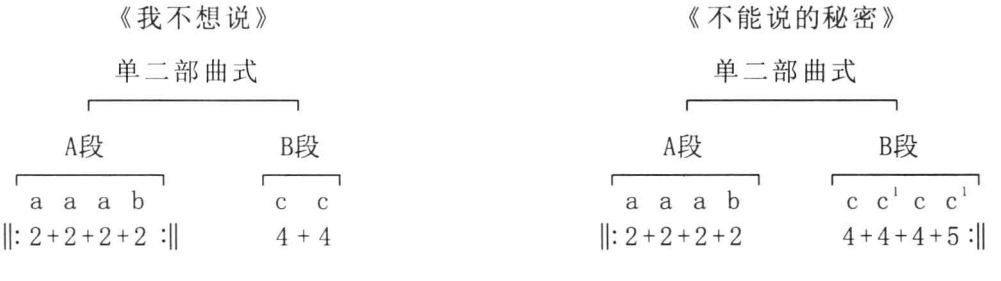
例251之一《我不想说》 陈小奇 李海鹰词 李海鹰曲

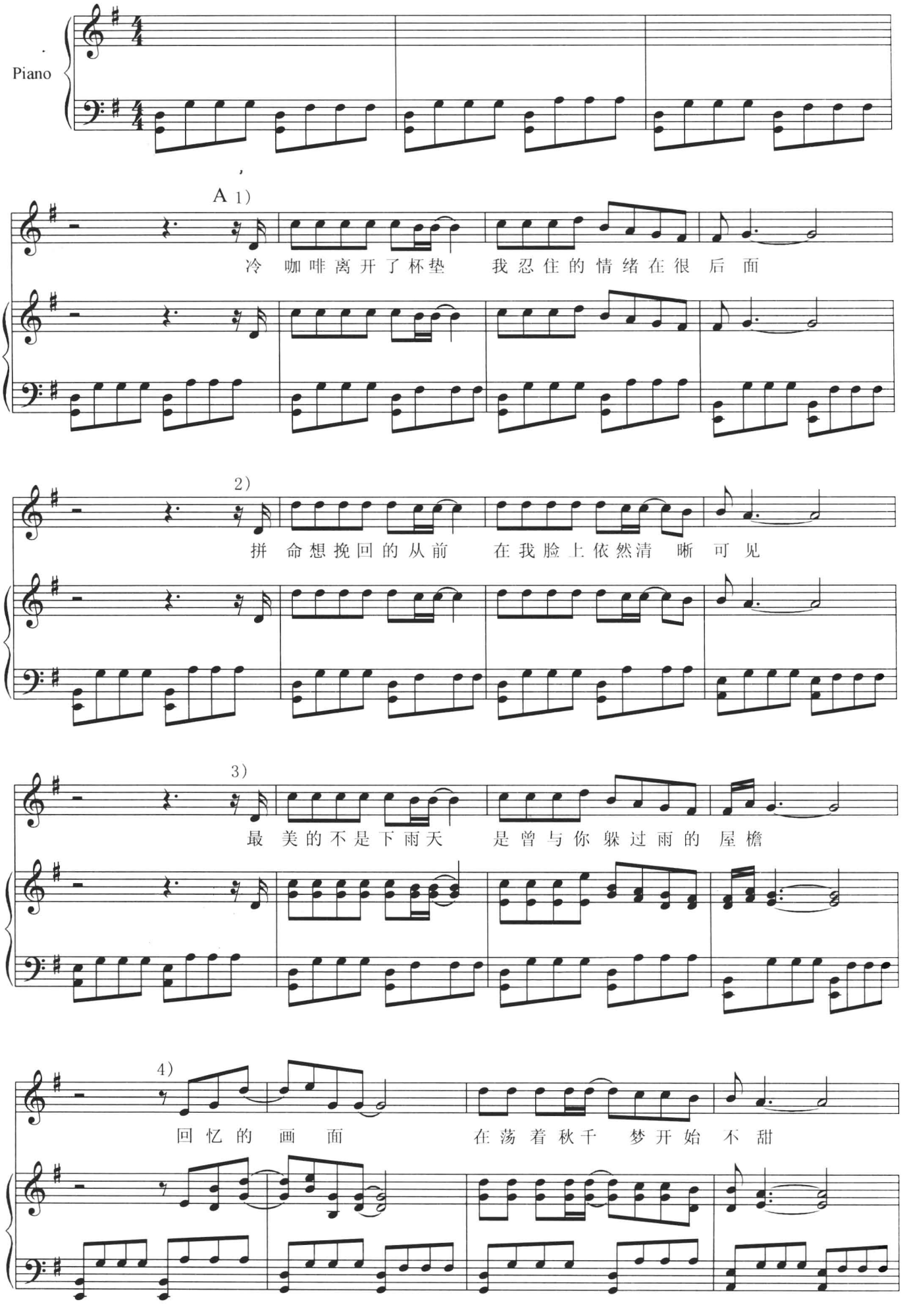
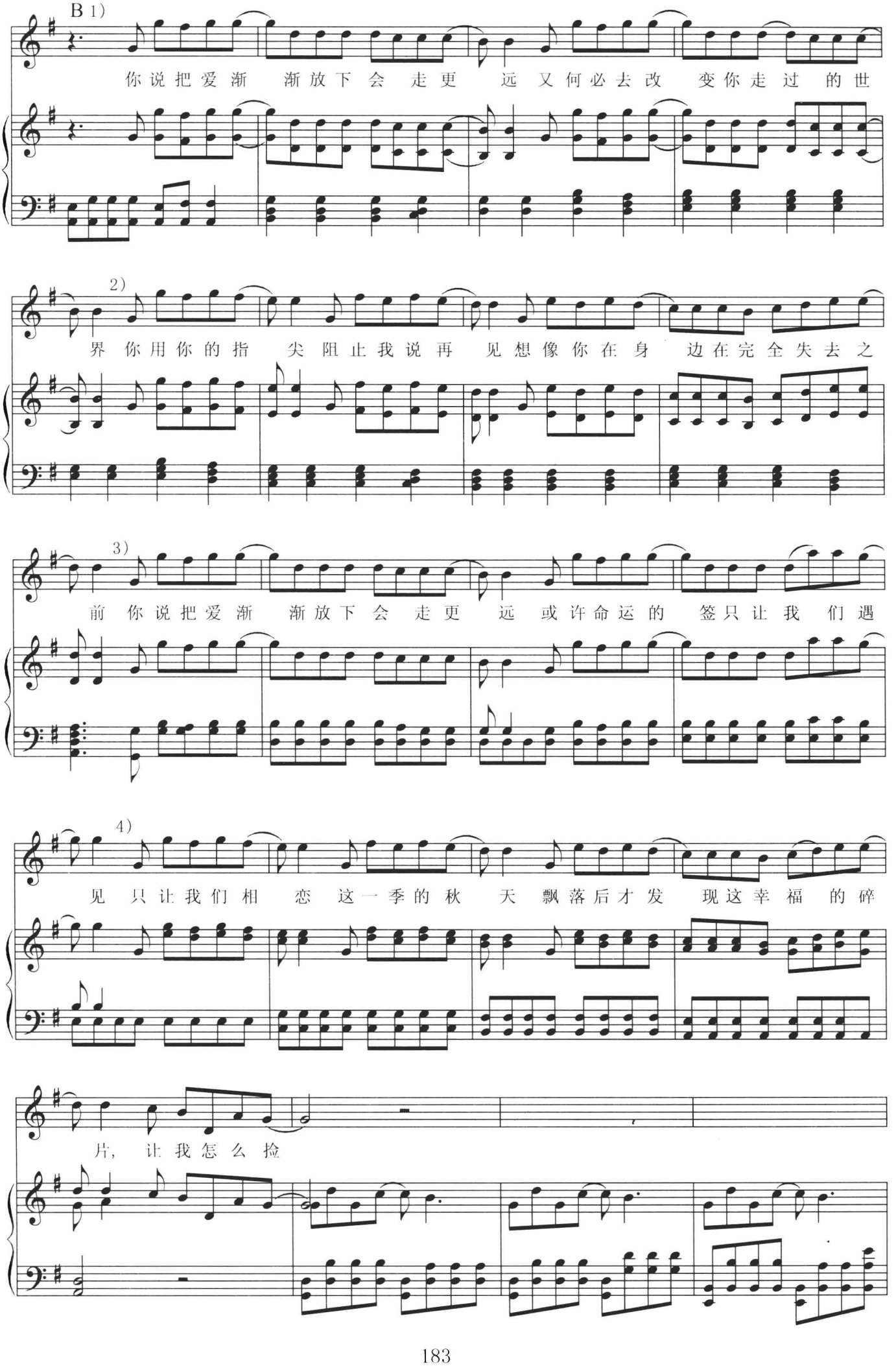
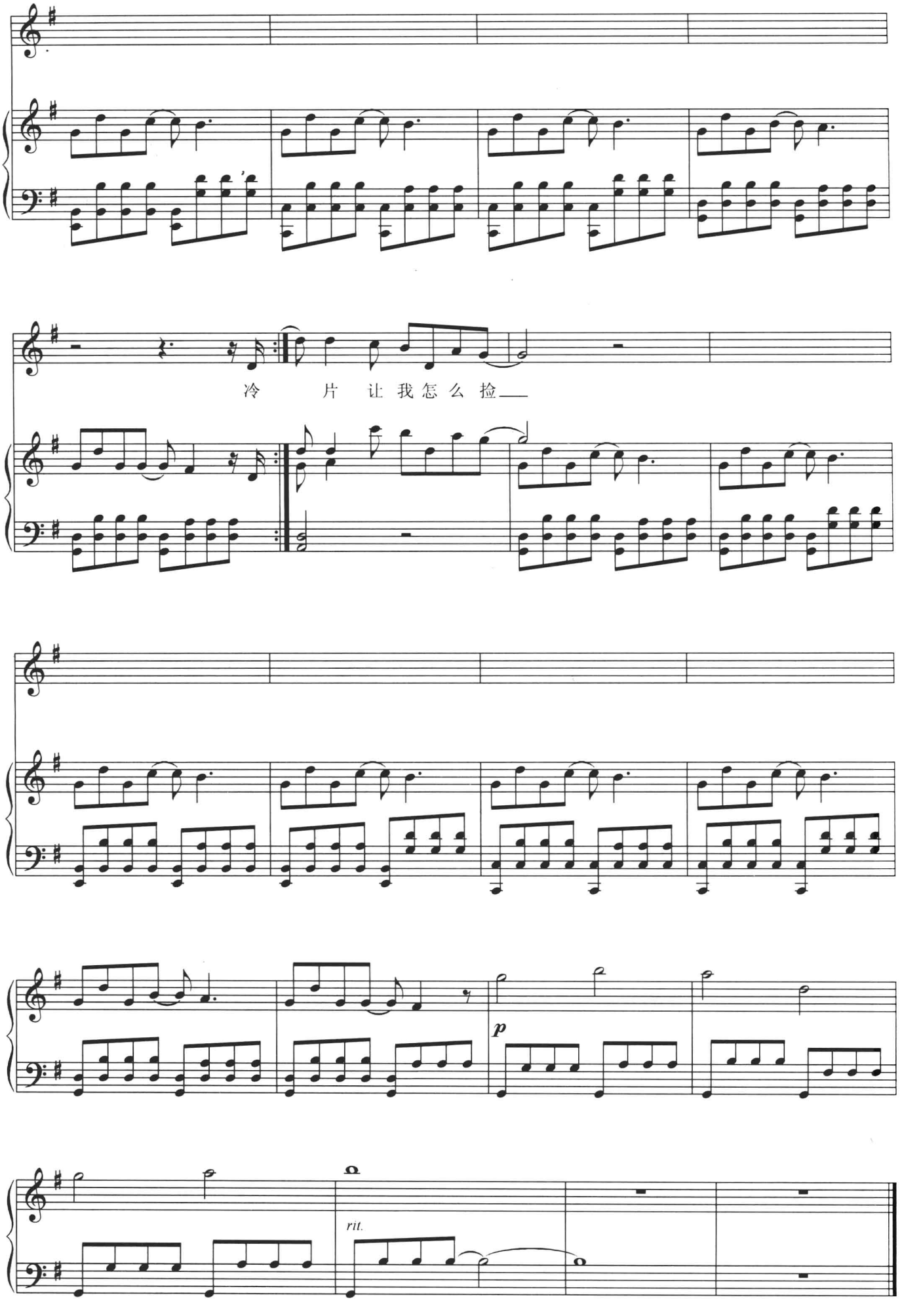


作曲家李海鹰的歌曲《我不想说》的A段，由四个各两小节的乐句构成aaab式的复乐段结构，整个反复一遍（第一、第二段歌词）。B段是两个各四小节的aa式平行乐段的副歌，大量的重复形成情感的高潮区，处理得既简练动情又十分精彩。

例251之二《不能说的秘密》的同名影片的主题歌，也是单二部曲式的结构，即两段体结构。其A段与《我不想说》的结构处理基本上相同，也是aaab式的复乐段结构，只是各乐句都是四小节。B段的结构是abab式的复乐段结构，而且其b的素材与其a是相似的，前面的四个音完全相同，后面才有变化，这样的处理也是很有特点的，小节数目是4+4+4+5。这首歌曲两段的反复方式是ABAB，即 |:AB:| ，与《我不想说》的AAB不同。

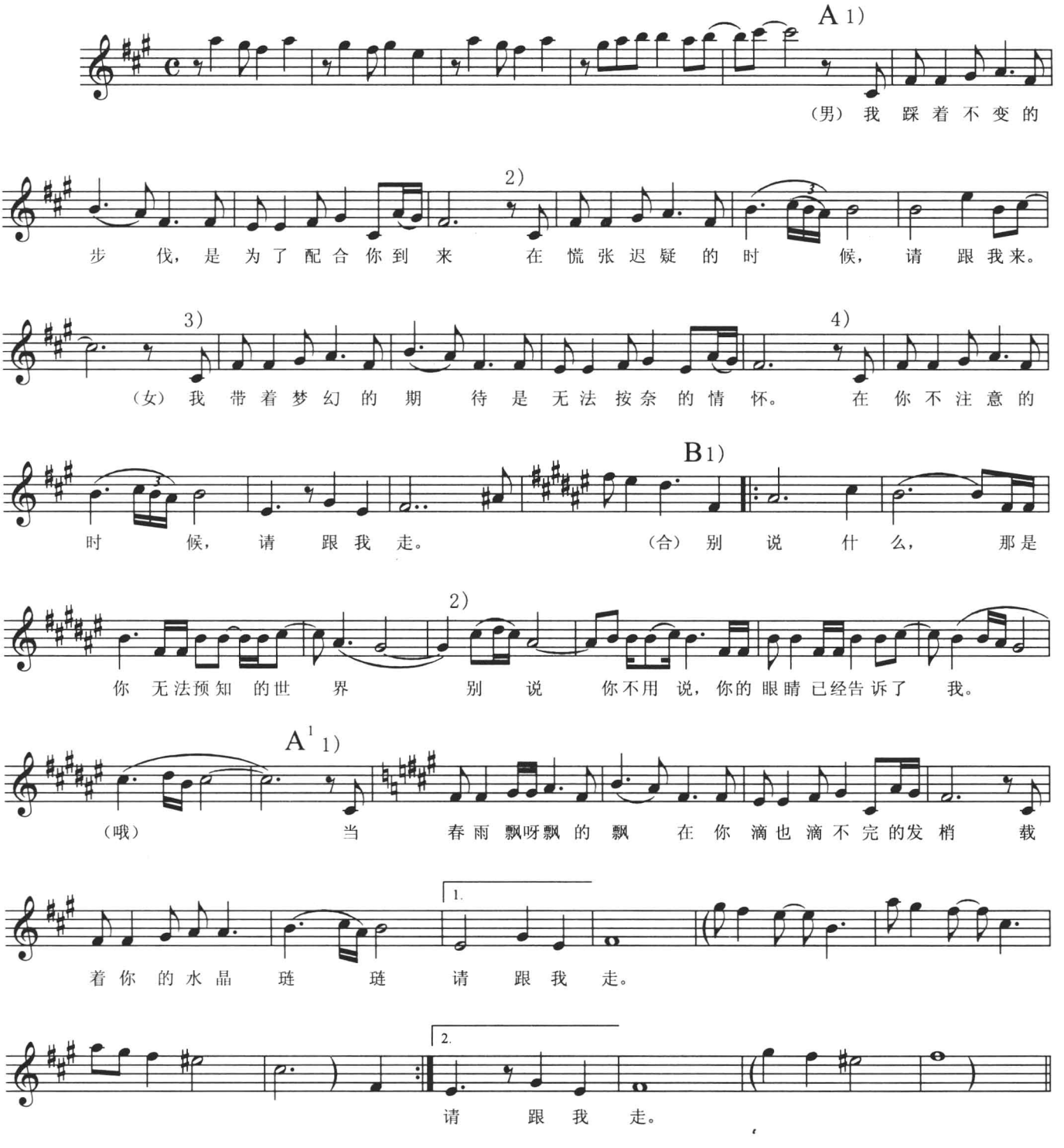
例251之一和之二的两首歌曲的结构曲式如下：



例251之二《不能说的秘密》方文山词 周杰伦曲 小武编曲

B 1)
你说把爱渐 渐放下会 走更 远 又何必去改 变你走过 的世
2)
界 你用你的指 尖阻止我说再 见想像你在身 边在完全失去之
3)
前 你说把爱渐 渐放下会 走更 远 或许命运的 签只让我们遇
4)
见 只让我们相 恋 这一季的秋 天 飘落后才发 现这幸福 的碎
片, 让我怎么捡

冷 片 让 我 怎 么 捡
p
rit.

2. 三段体结构

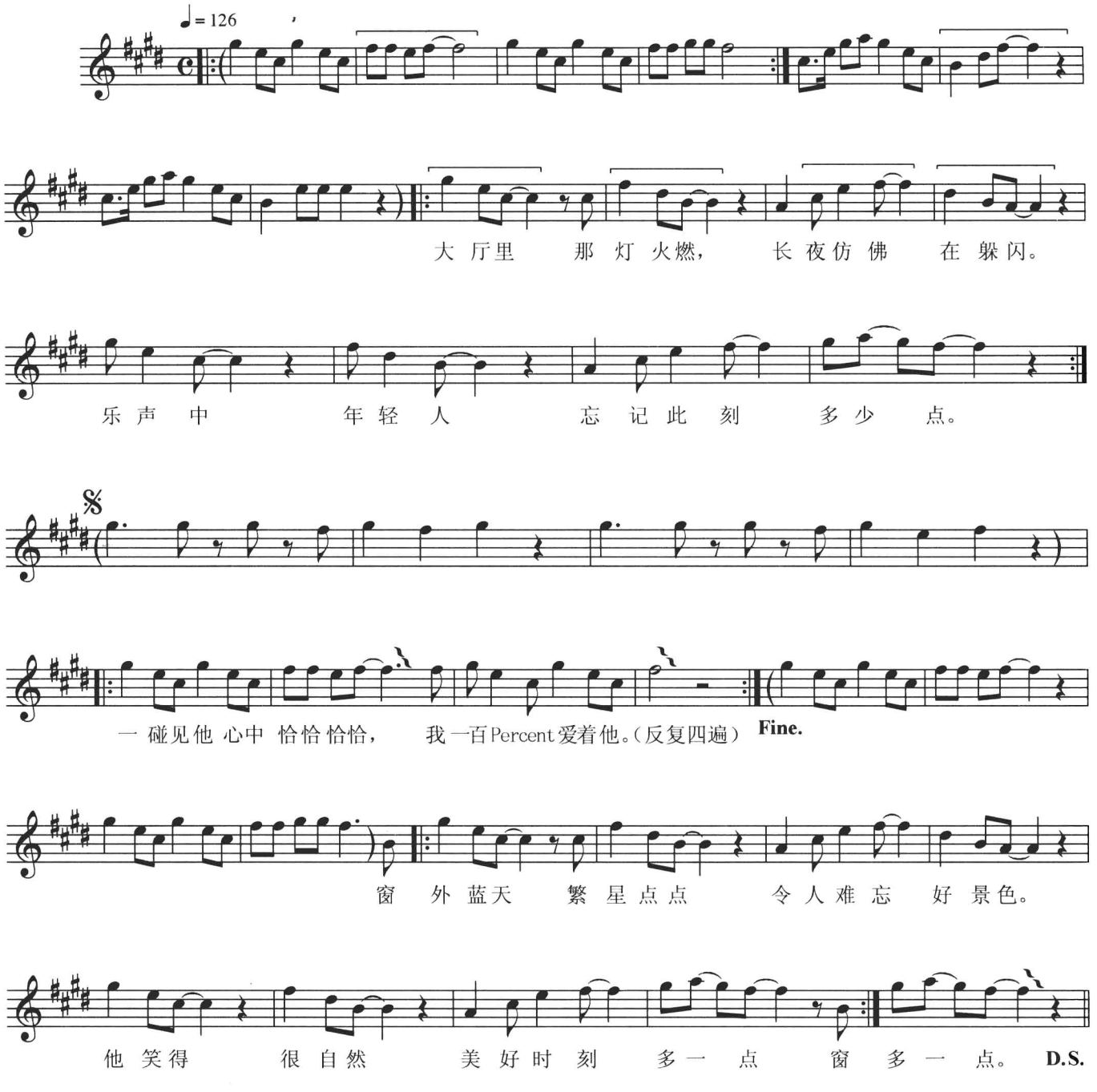
三段体即单三部曲式结构的通俗歌曲也很常见，通常最多的是带再现的ABA结构。例252《请跟我来》，A段是四乐句的复乐段（abab式），B段是两乐句的对比乐段（ab式），A^1段是A的再现，但结构是压缩为两乐句，即再现了A段的第一和第四乐句。

例252 《请跟我来》 梁弘志词曲

（四）节奏、节拍

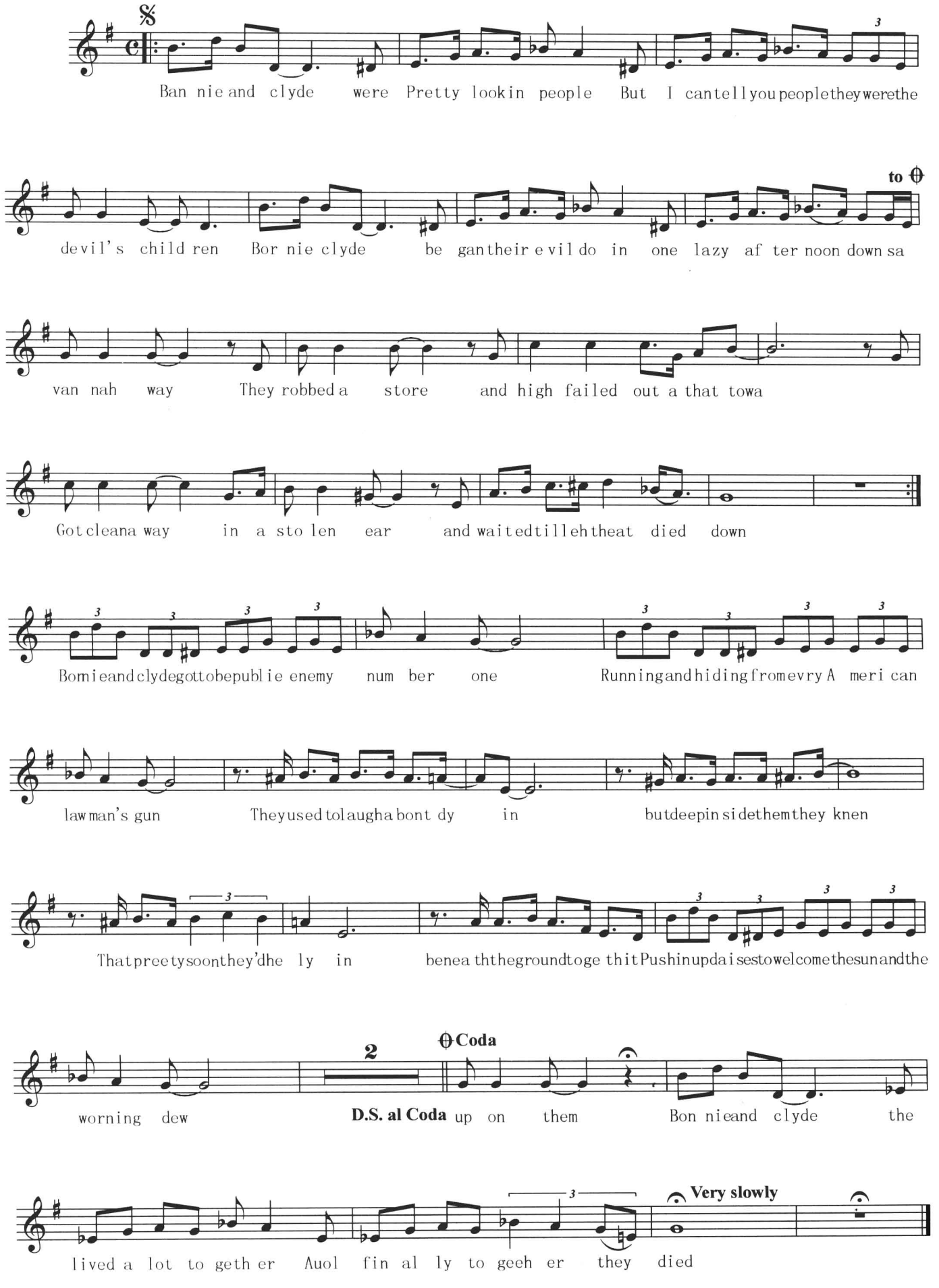
通俗歌曲运用的节奏形态是非常多样的，第二章中谈及的节奏格和节奏型均有运用，最常见的是切分节奏、附点节奏和三连音，尤其是各种切分节奏，可以说是通俗歌曲、流行歌曲最常见最重要的特点。

1. 大量运用各种切分节奏

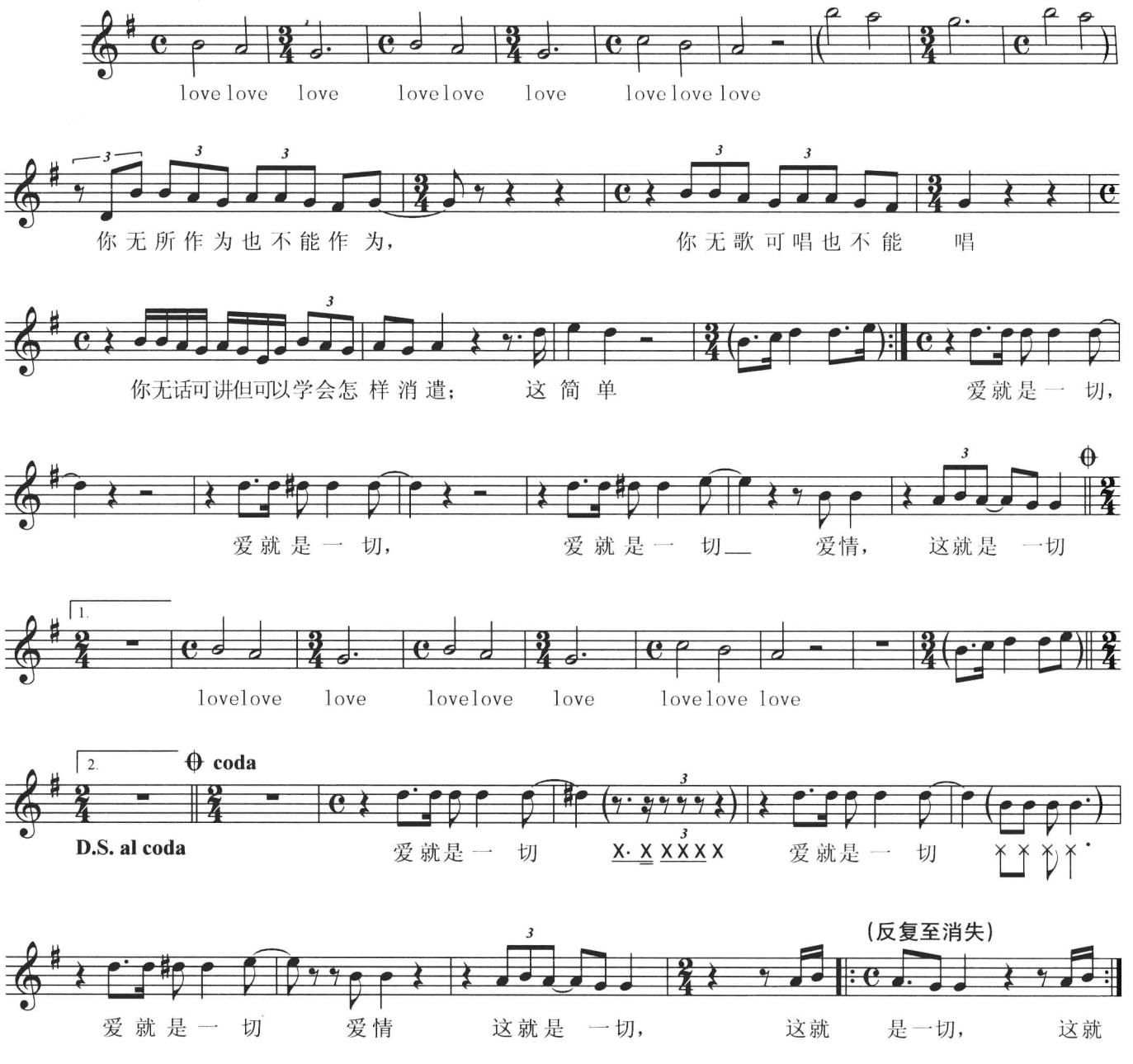
切分音，即“从弱拍或强拍的弱部分开始，并把下一强拍或弱拍的强部分持续在内的音”（李重光《音乐理论基础》第9章第4节）。在各种通俗歌曲尤其是流行歌曲中，各种切分音和切分节奏的大量运用，是非常重要的甚至可以说是最重要的特点之一。当然也有例外，例253《恰恰恰》运用了不同类型和不同位置的切分节奏，注意⌒出的部分。

例253《恰恰恰》 林振强词曲

2. 附点节奏

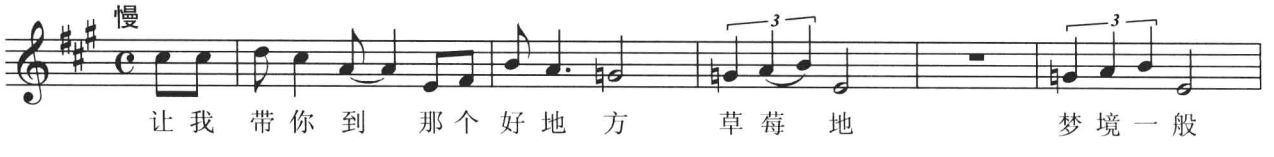
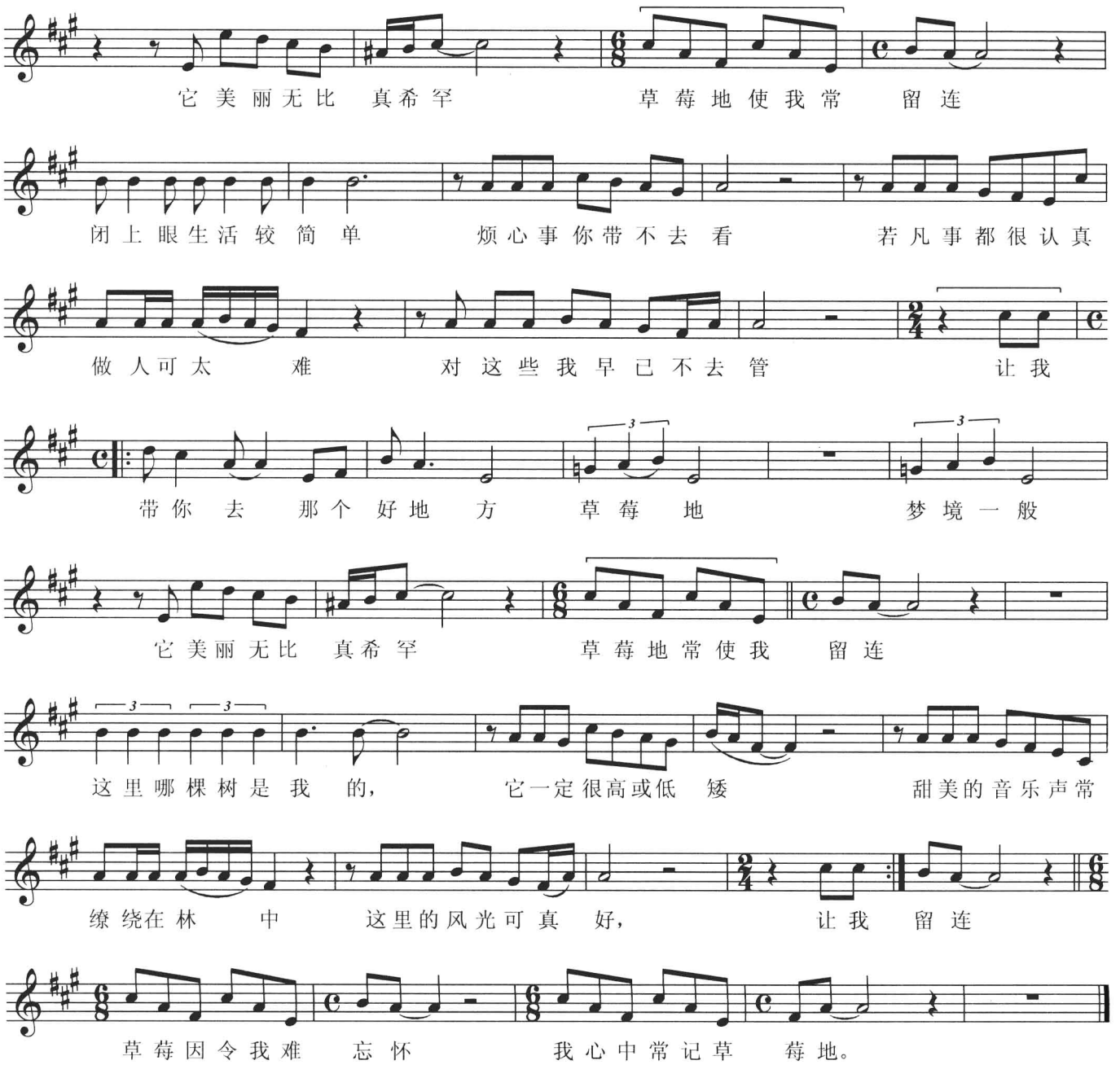
各种附点节奏也是通俗歌曲中较常用的节奏形态。例254《邦尼与克莱德之歌》主要运用附点8分音符与16分音符的组合（ ）节奏，在例249《手拉手》和例268《大地之歌》中也有这种节奏型。在例263《完美主义》中出现了多处 和 （即）的“先短后长”的附点节奏，这种节奏带有切分的感觉，在例248、例259、例260、例266中也有这种节奏。

例254 《邦尼与克莱德之歌》 缪莱 卡拉特词曲

3. 三连音

三连音中的8分音符三连音是在通俗歌曲中比较多用的节奏形态，在例255的第10－14小节中用得较集中，在例254、例266、例267中也有。16分音符的三连音有时也用，如例252、例266中有。4分音符的三连音也有，如例254、例256、例261等。在例266临近的高潮处出现了一个32分音符的九连音。

例255 《爱，就是一切》 约翰·蓝农 保罗·麦卡特尼词曲

4. 变节拍

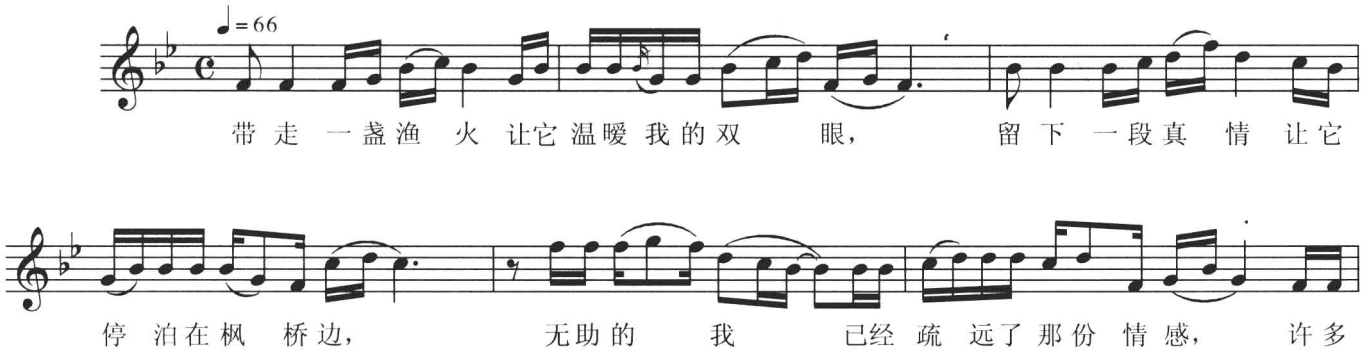
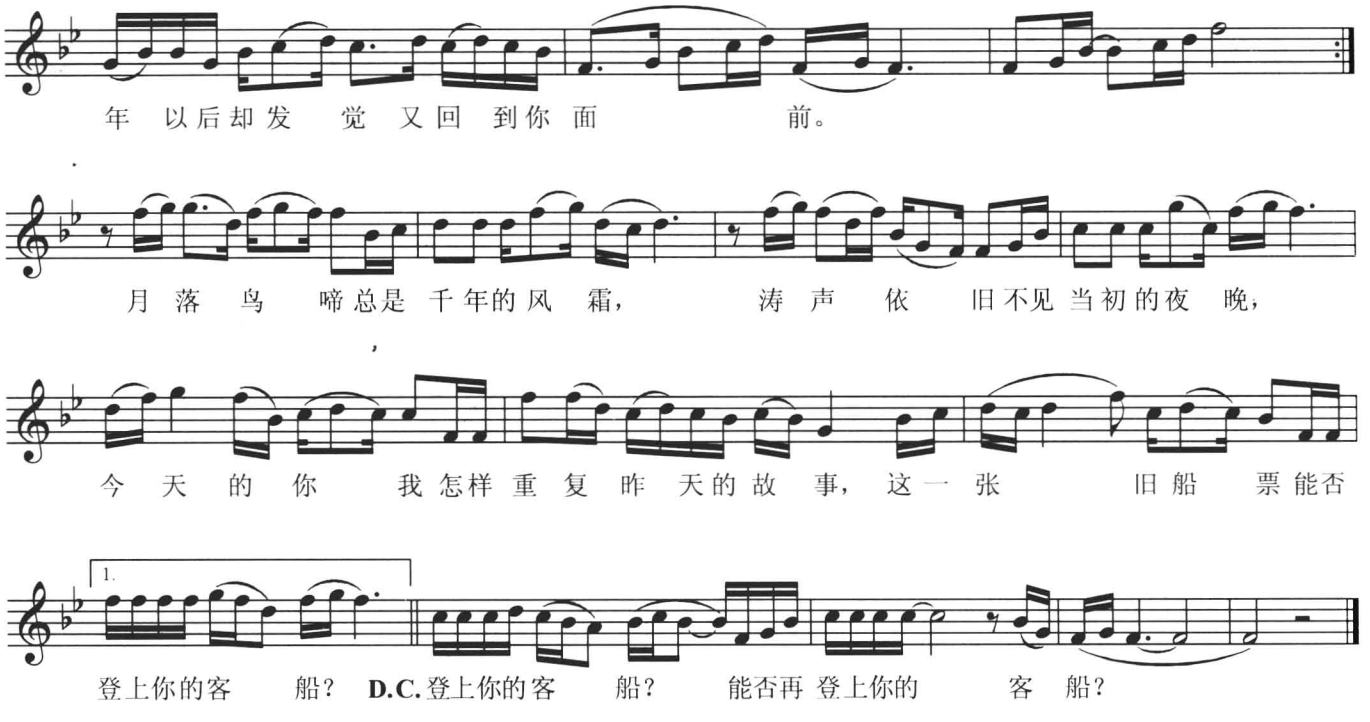
变节拍的手法在通俗歌曲中运用不很多，但也有这样的情况。例256是英国甲壳虫乐队的著名歌曲《草莓地》，是4/4节拍，有两次转2/4拍，四次转6/8拍（见⌒）。

例256 《草莓地》 约翰·蓝农 保罗·麦卡特尼词曲

（五）音域

流行歌曲由于要求传播面较广，大家爱听能唱，因此多数歌曲音域较窄，少数歌曲音域较宽广，往往属于“艺术性的通俗歌曲”。

1. 音域较窄的歌曲

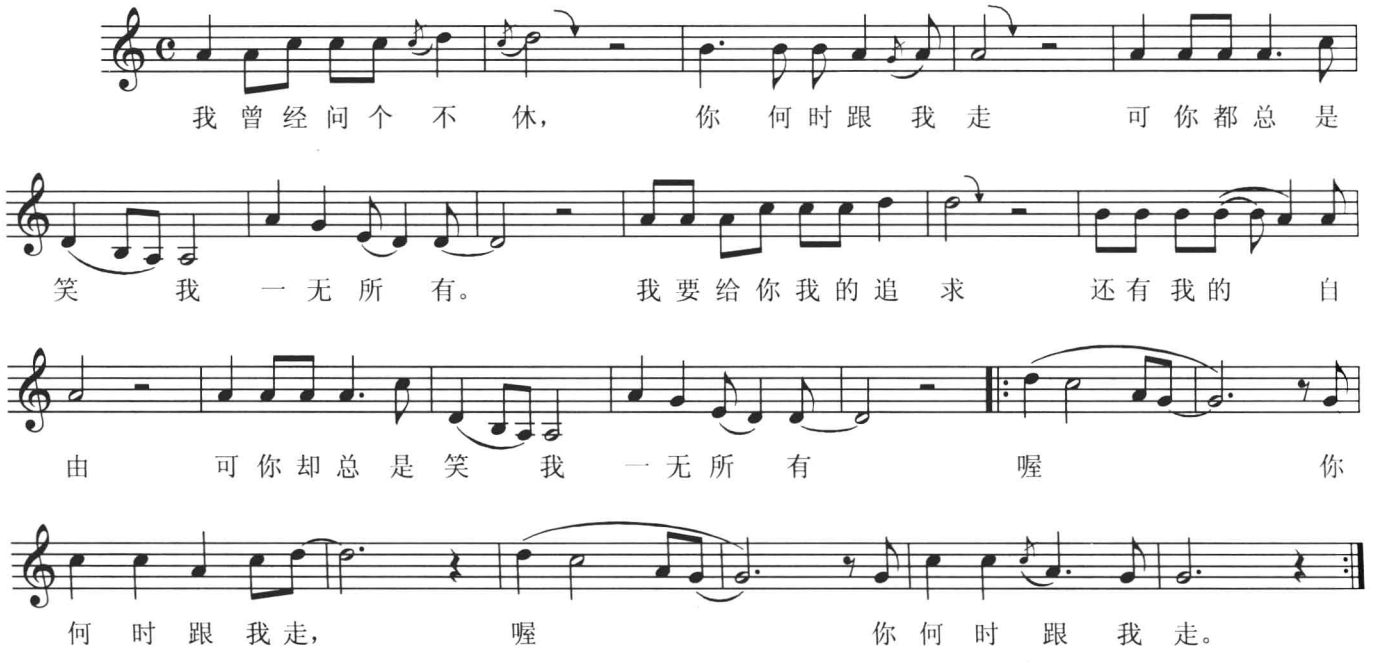
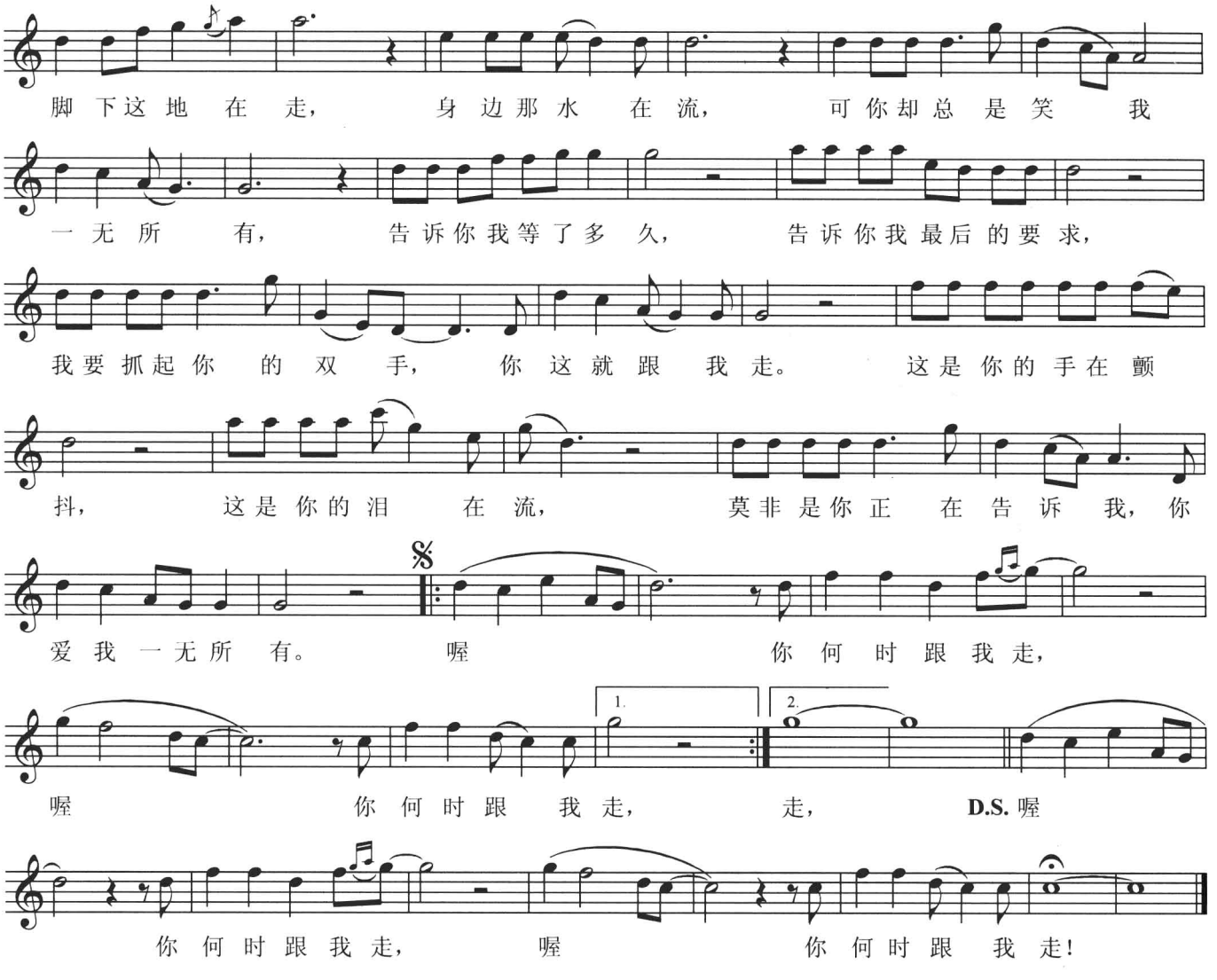
《等你一万年》的音域是小字组的$^{\flat}$b至小字二组的d，音域共10度，适宜女声演唱；《涛声依旧》的音域是小字组的f至小字一组的g（记谱高8度），音域共九度，适宜男声演唱。

例257 《涛声依旧》 陈小奇词曲

一般流行歌曲演唱的音域与美声唱法，民族唱法相比要偏低些，主要是运用低音区和中音区为主，女声比男声在记谱上偏低些，男声的实际音高比记谱音低八度。

2. 音域较宽的歌曲

也有少数流行歌曲音域较宽，高音较高，当然这些歌曲就比较难唱。《我想有个家》是小字组的g至小字二组的e^2，音域共十三度；例266《我会永远爱你》是当代美国著名歌星休斯顿演唱的一首著名的歌曲，它的音域从小字组的$^{\sharp}f$至小字二组的$^{\sharp}f^2$，共两个八度即十五度，其演唱技巧非常高。以上是女声歌曲的情况。男声歌曲中也有音域较宽的情况，例258《一无所有》是著名摇滚歌星崔健的著名歌曲，其音域的记谱音高从小字组a至小字三组c^3，达十七度之宽，超过了两个八度。

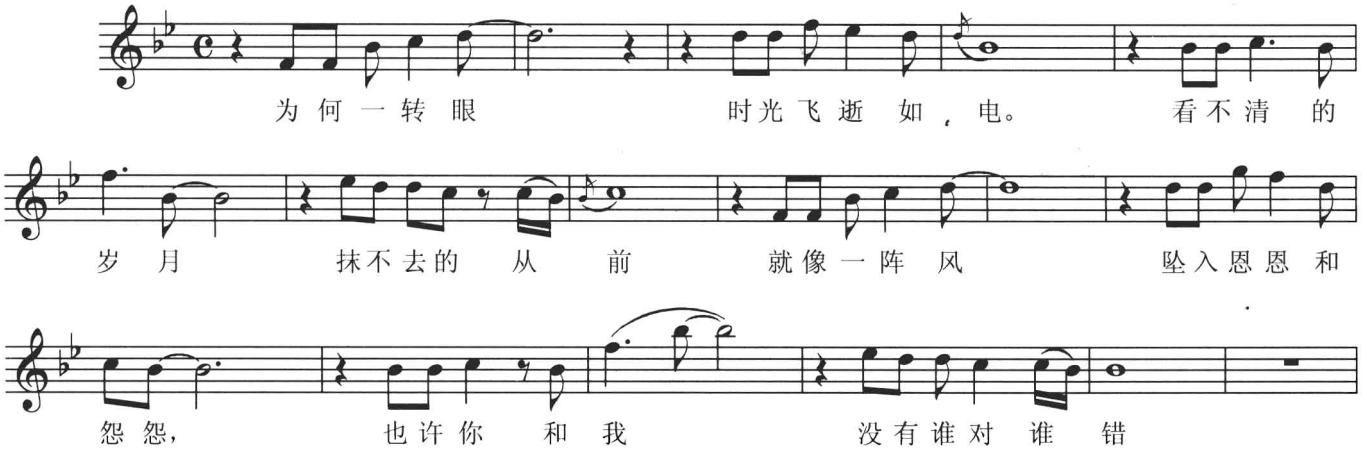
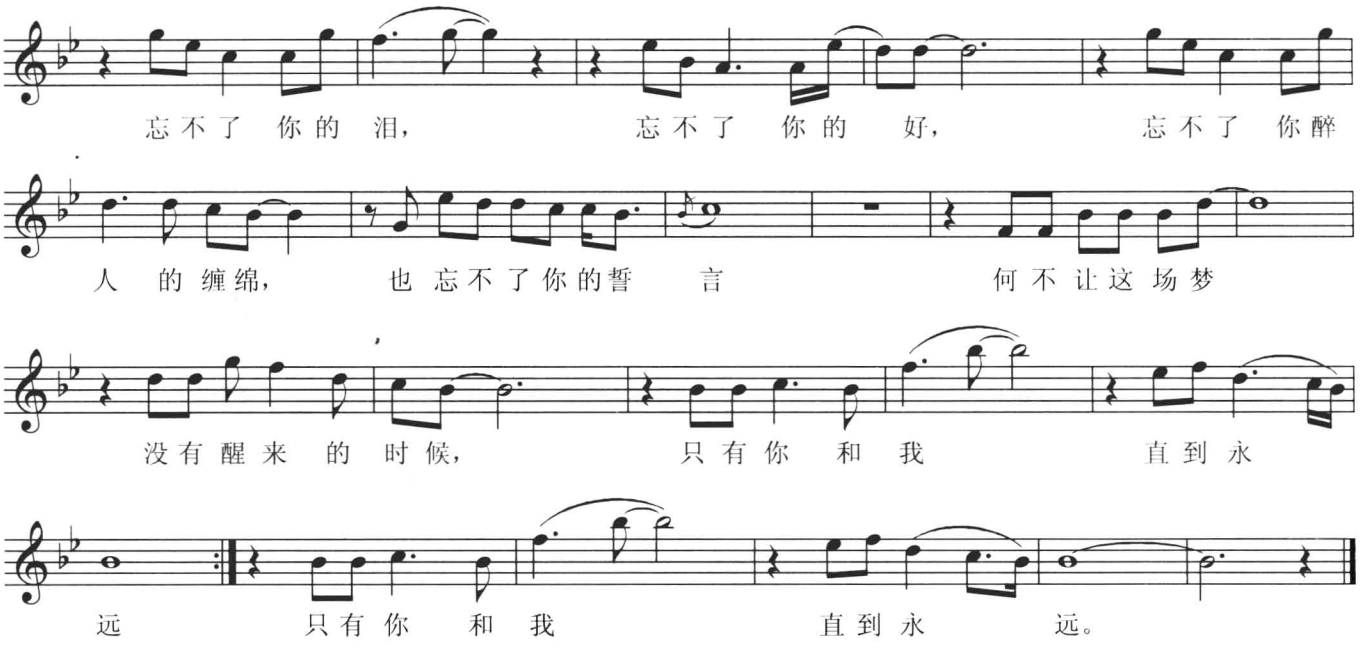
流行歌曲的音域处理有许多“个案”，需要“量身订做”。以上谈的两种情况是两种趋势，在写作时可作“参照”。

例258 《一无所有》 崔健词曲

（六）旋律

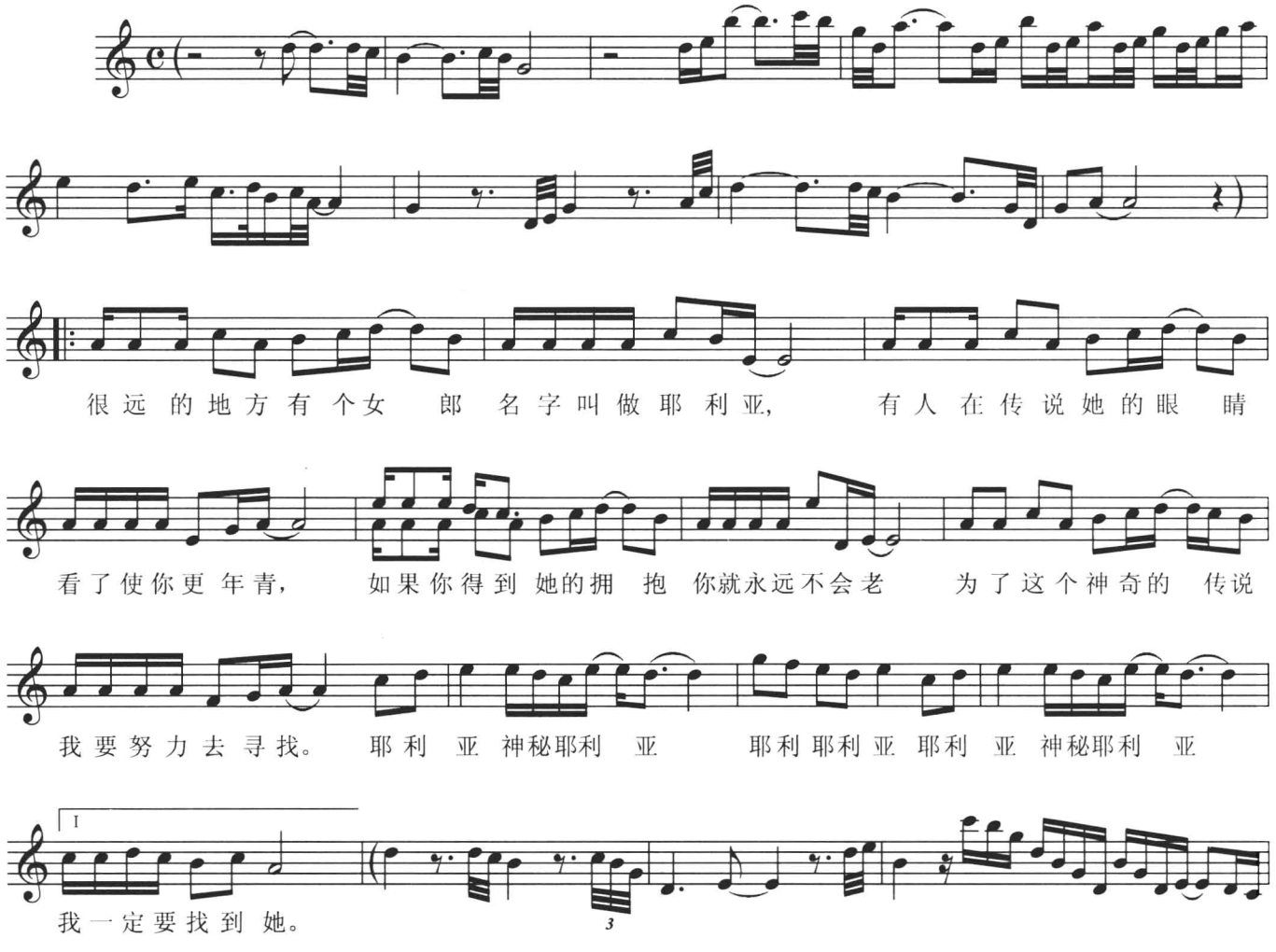
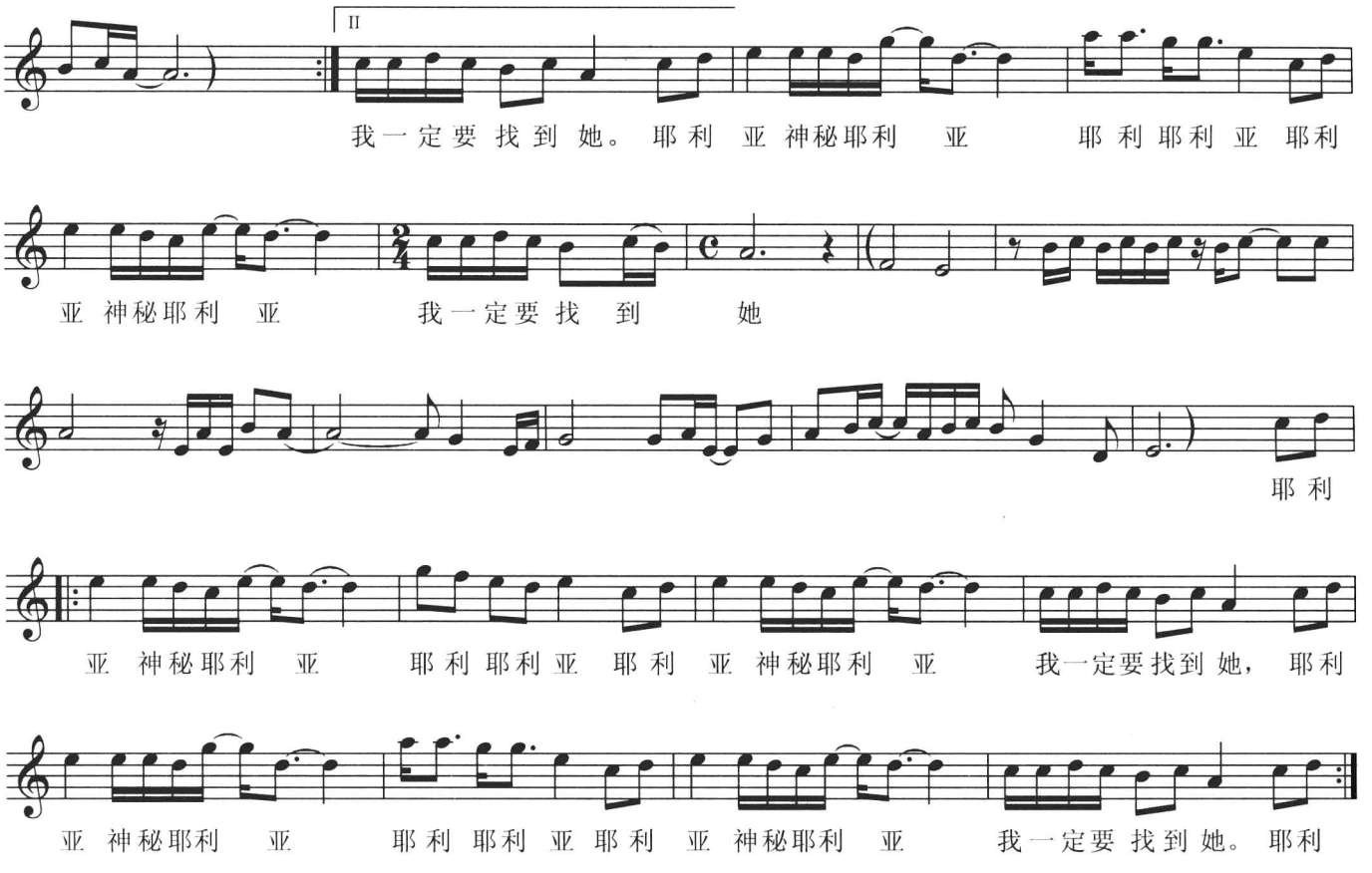
通俗歌曲的旋律写作与其他歌曲有许多共同点，同时由于风格等原因也形成了一些特点。

1.口语化，常用一字一音

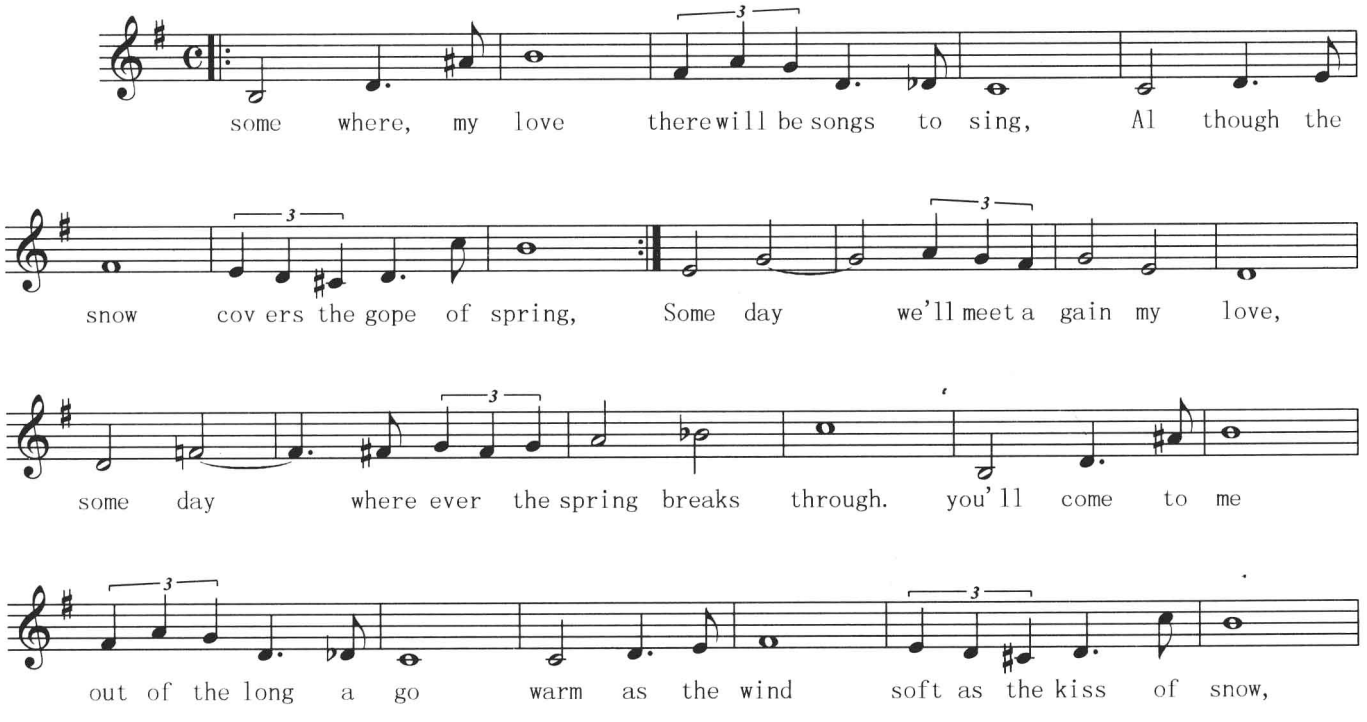
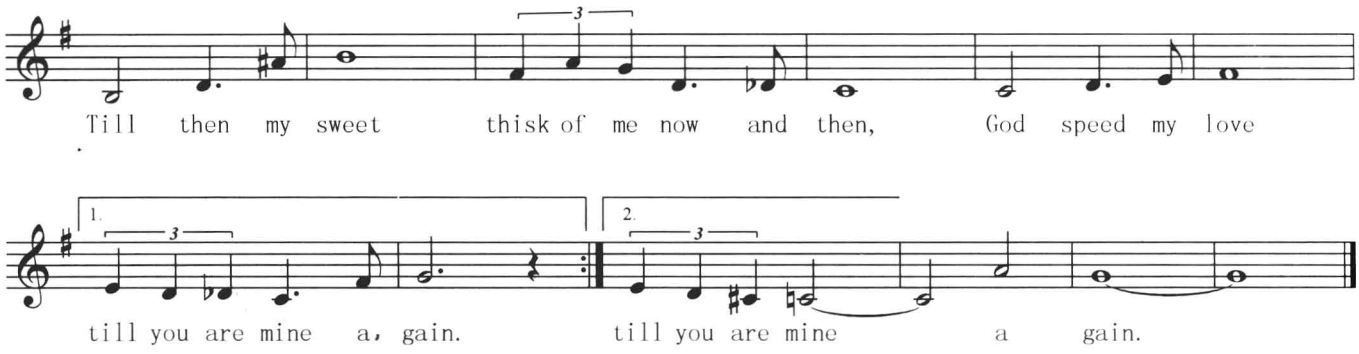
通俗歌曲的风格是口语化，有时带叙述性的，有时抒情时也是强调口语式的自然流露，因此特别常用一字一音的词曲处理，很少用拖腔，很少用过于细赋的迂回式进行。例259《忘不了》是一首著名的抒情流行歌曲，全曲只有第7、第14、第19小节三处旋律进行中有一字两音（“从”、“我”、“泪”），其他全都是一字一音，既抒情又口语化，与艺术歌曲及民歌的抒情处理有很大的区别。

例259 《忘不了》 童安格词曲

2. 较多使用同音反复

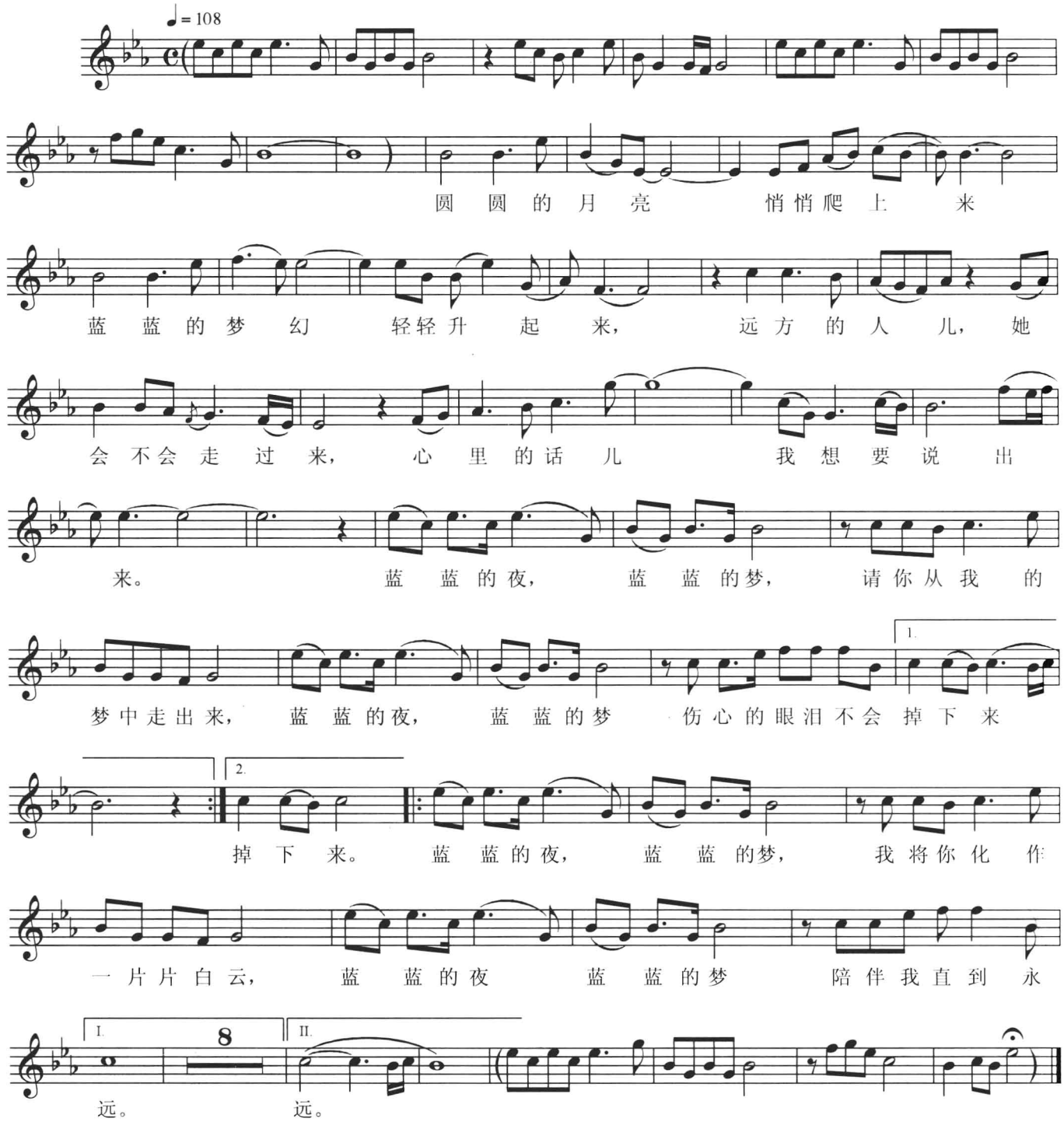
通俗歌曲旋律口语化的另一个特征，便是较多地甚至大量地使用同音反复。例260《耶利亚女郎》前四小节同音反复a^1音共出现了十七个a音。例249《手拉手》、例250《跳舞街》、例257《涛声依旧》、例263《完美主义》的开端也是同音反复，而在周杰伦作曲和演唱的《夜曲》中同音反复运用更多。

例260 《耶利亚女郎》 童安格词曲

3. 适当运用跳进

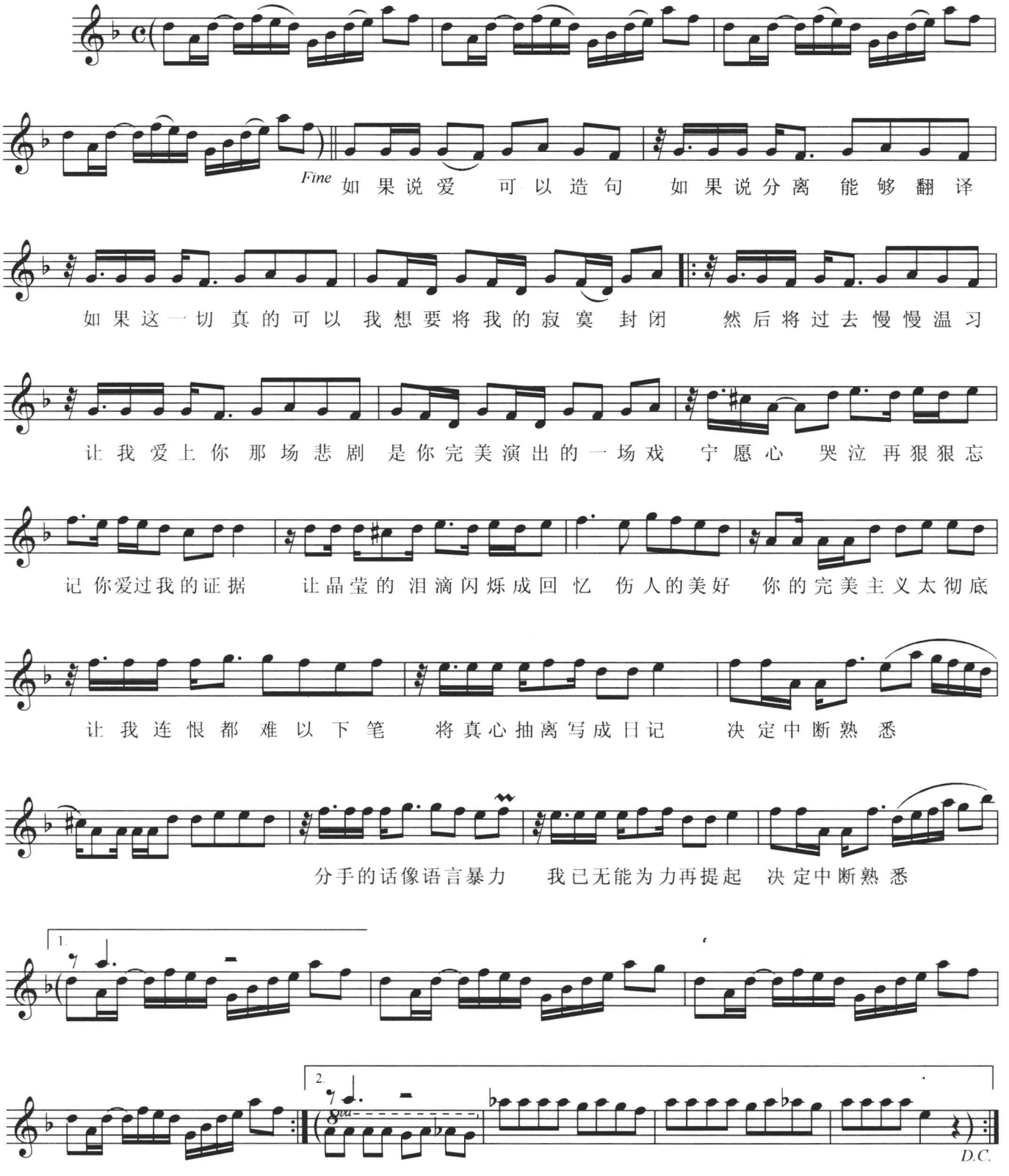
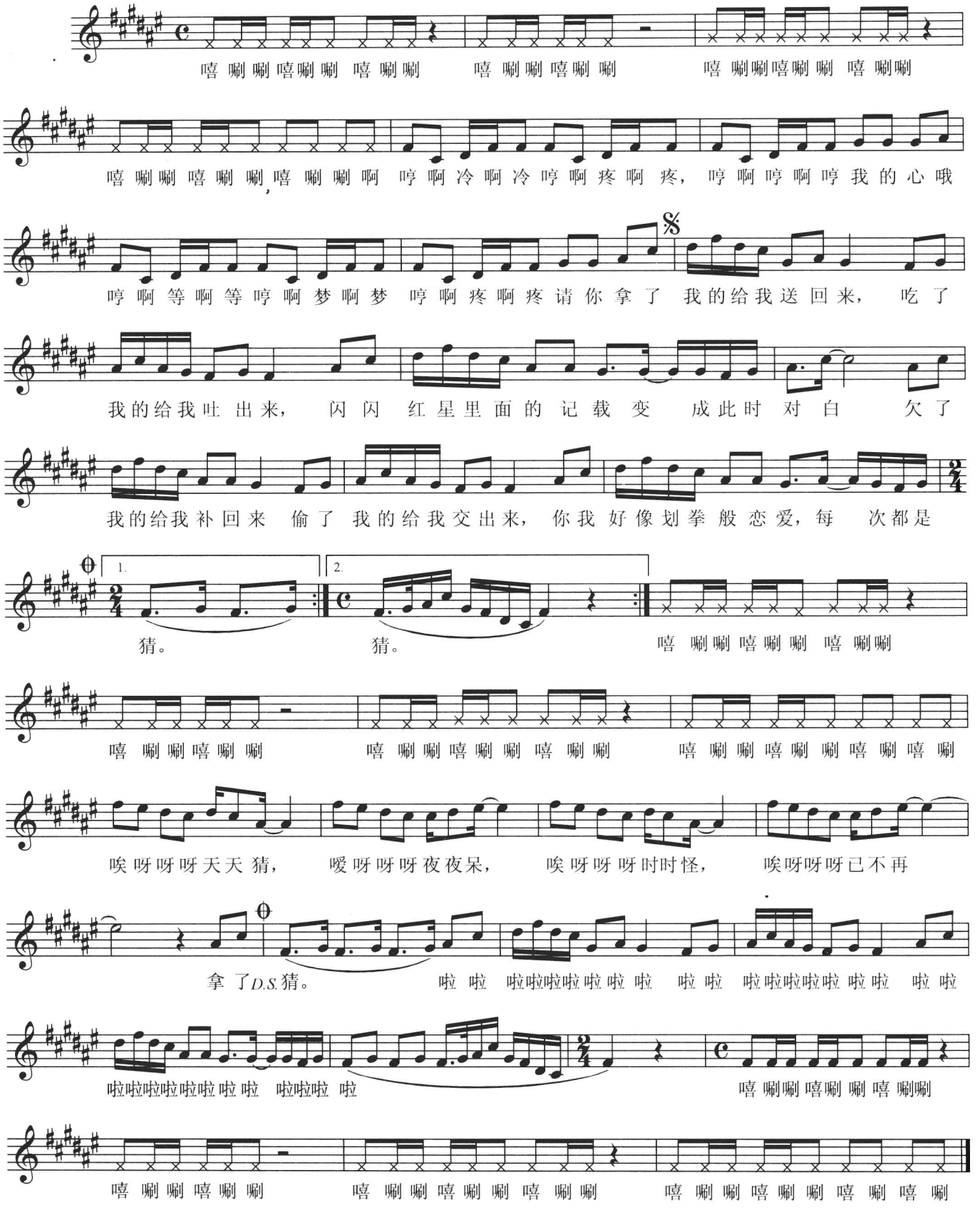
通俗歌曲在大量使用同音反复和级进的情况下，有时也适当运用跳进，使音乐更有特点更有生气。如美国著名电影作曲家约翰·威廉姆斯的歌曲《愿将生命伴随你》将助音式的级进和六度大跳结合得很好，后面又出现了五度的跳进。例247解承强作曲的《信天游》的八度大跳，《我想有个家》开始的六度跳进，崔键作曲的《一无所有》中的七度大跳和八度大跳，例260《耶利亚女郎》歌曲第62小节的下行大九度跳进，例261嘉勒作曲的《吾爱何在》中的增五度大跳和七度、八度、九度大跳等都很有特色。

例261 《吾爱何在》 韦勃斯特词 嘉勒曲

4. 分解和弦式的进行

有时通俗歌曲运用分解和弦的进行作为旋律主题素材也很有效果。例262张全复、毕晓世作曲的《蓝蓝的夜，蓝蓝的梦》的开始用了大调主三和弦的分解，周杰伦作曲并演唱的《夜曲》的前面的两段十六小节全部是在小调主三和弦的分解上进行，只出现了极少的经过音。

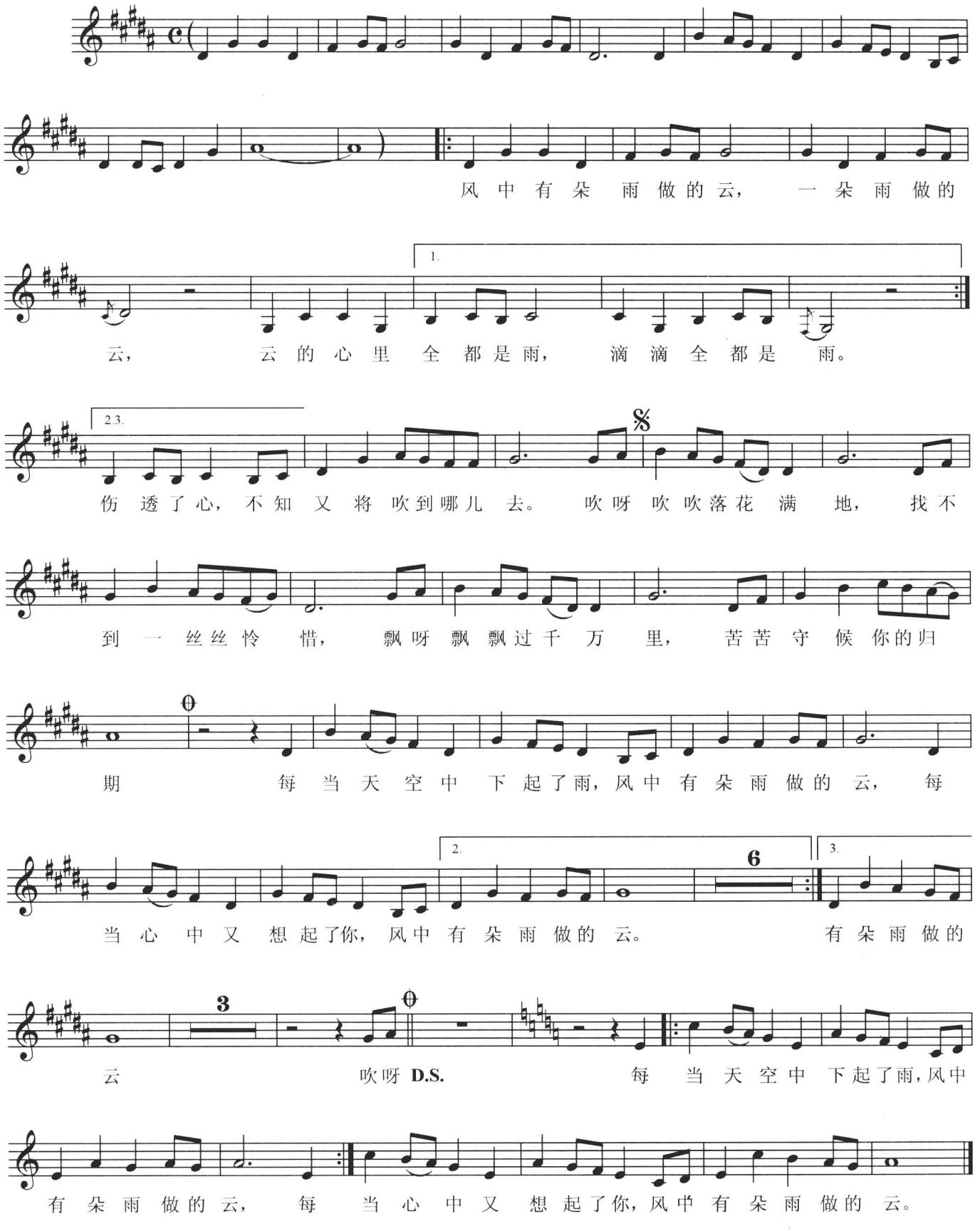
例262 《蓝蓝的夜，蓝蓝的梦》 张海宁词 张全复、毕晓世曲

5. 常用重复和变化重复

在旋律的发展手法方面，通俗歌曲常用简单的重复或有少许变化的变化重复。著名作曲家王酪曾说“反复是最重要的发展手法”，确有很深刻的道理。甲壳虫乐队的歌曲《我爱她》第1、第2小节的乐节重复了三次，第一次和第三次完全相同，第二次稍加变化，而减去了尾音。例263周杰伦的《完美主义》，第1小节的动机，也重复了三次，第二次开始的节奏变化加休止很有特点（ ）。花儿乐队大张伟的作品《嘻唰唰》的第5小节开始的旋律，两拍的副动机完全不加改变地重复出现三次。，这种重复与变化重复的手法，在通俗歌曲中非常大量地运用。正因为简单，容易记容易唱，又突出了鲜明的音调进行，所以很受欢迎。

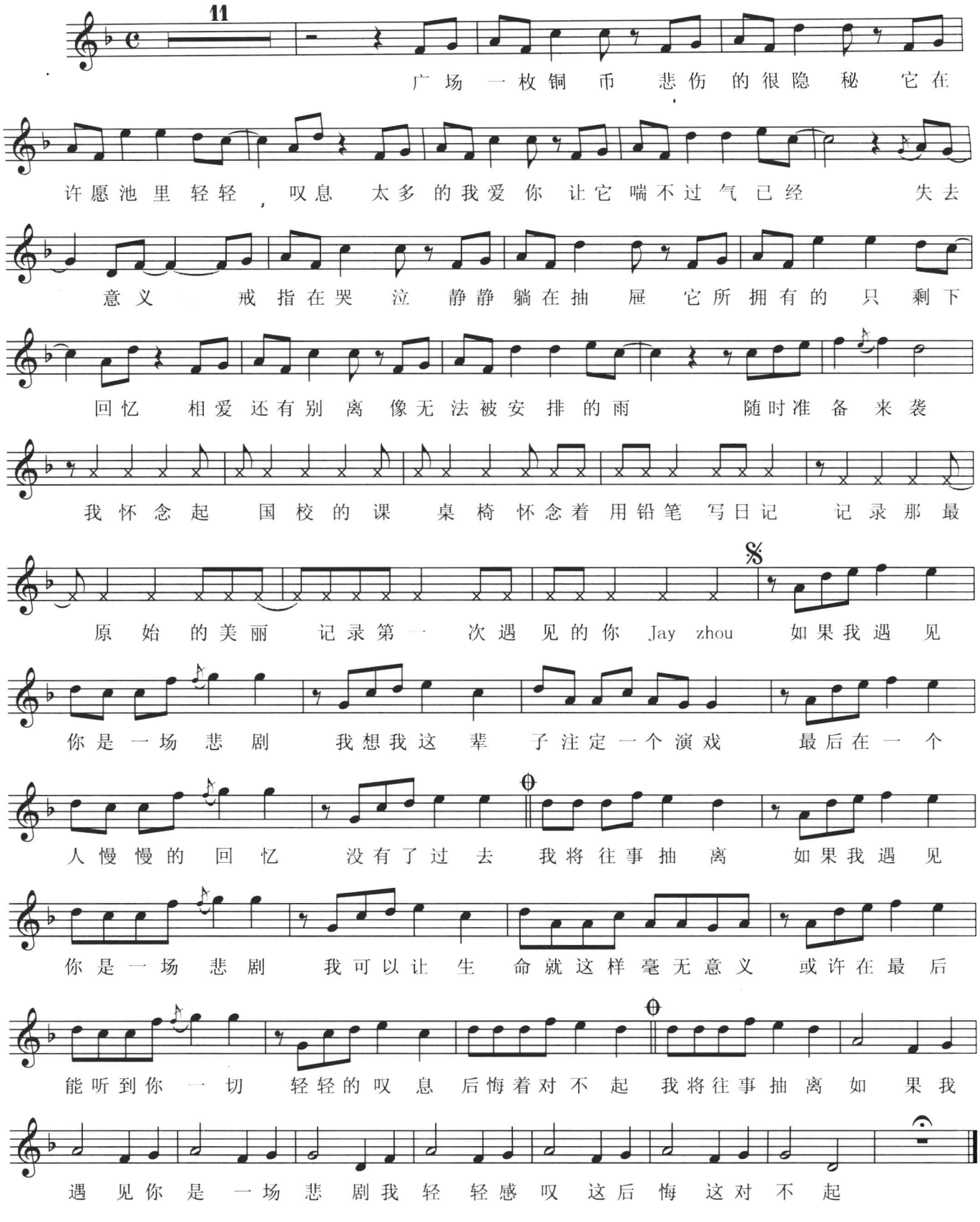
例263之一 《完美主义》 方文山词 周杰伦曲

例263之二《嘻唰唰》（花儿乐队）大张伟词曲

6. 常用摸进和自由摸进

另一种通俗歌曲常用的旋律发展方法，便是摸进和自由摸进。

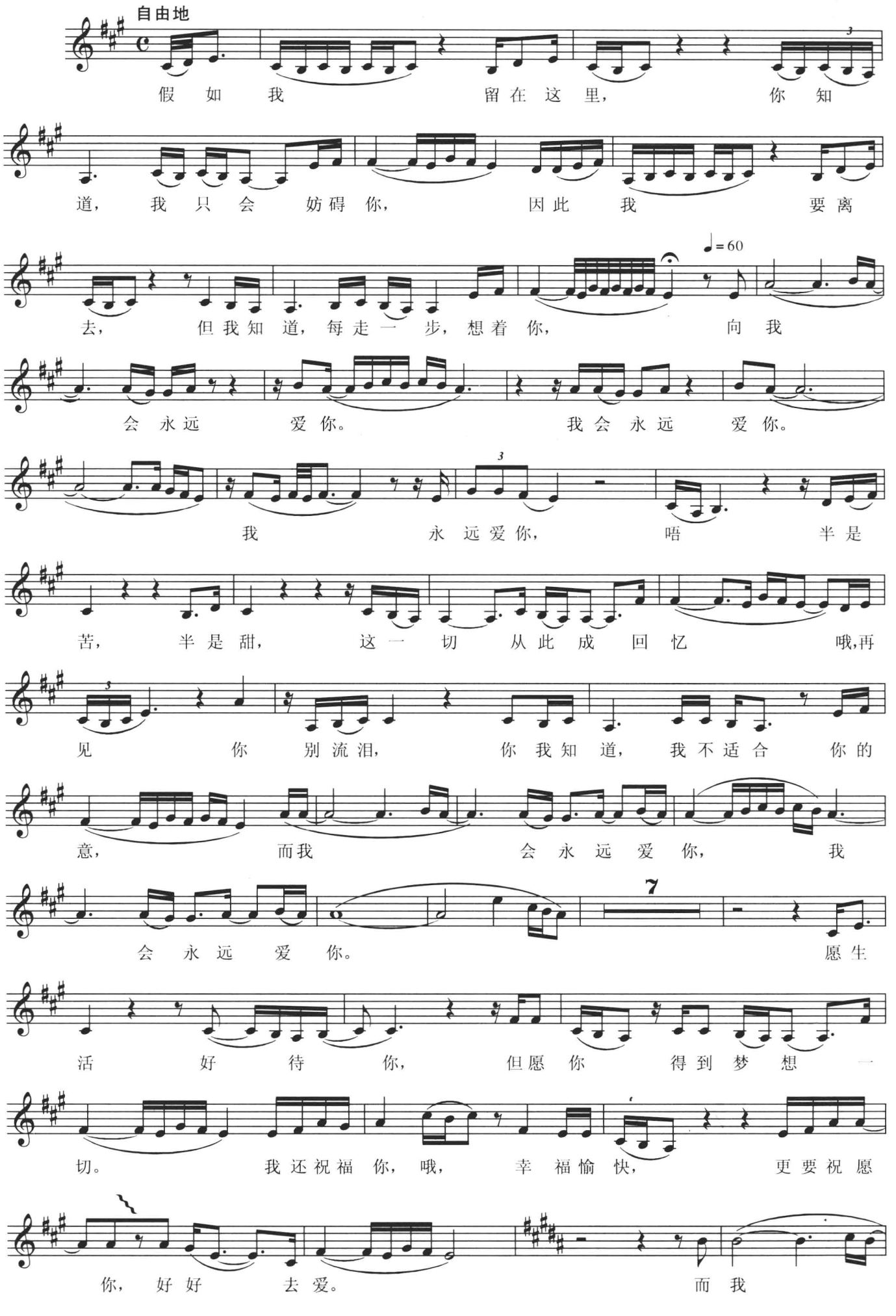
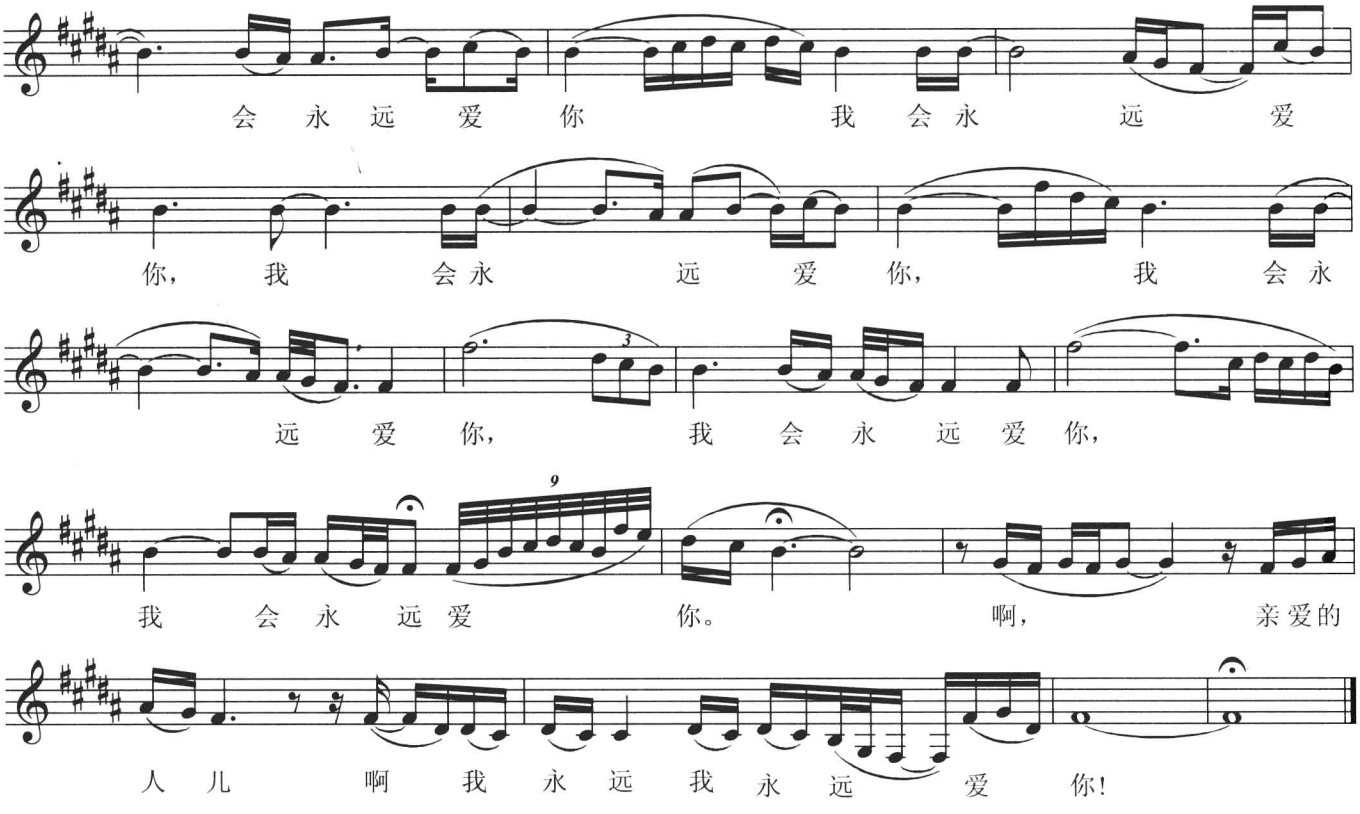
这也是非常有效果的。林俊杰的歌曲《曹操》第2小节是第1小节动机的下三度自由摸进（最后一个音符由大二度改变为小三度）。例264陈耀川作曲的《风中有朵雨做的云》的歌曲部分第5至第8小节的第二乐句，是第1至第4小节的第一乐句下五度的严格摸进。

例264 《风中有朵雨做的云》 李安修词 陈耀川曲

7. 音程的扩大

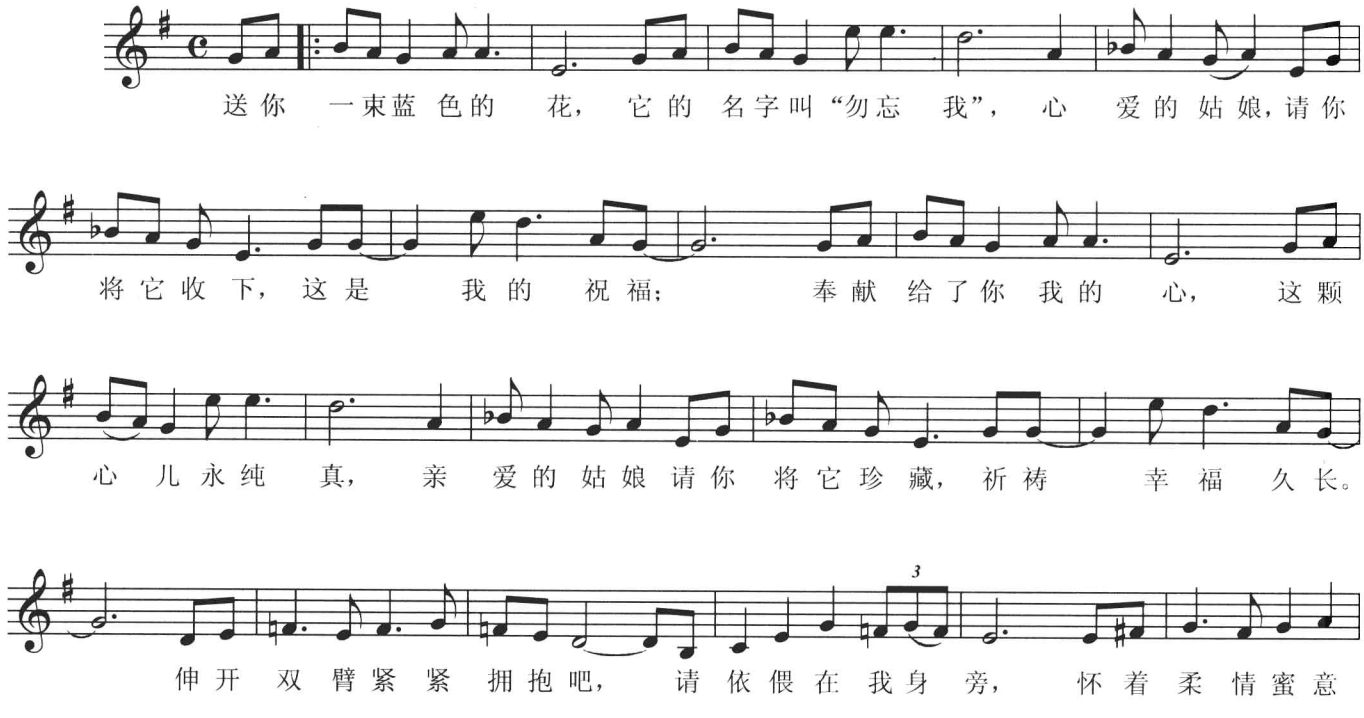
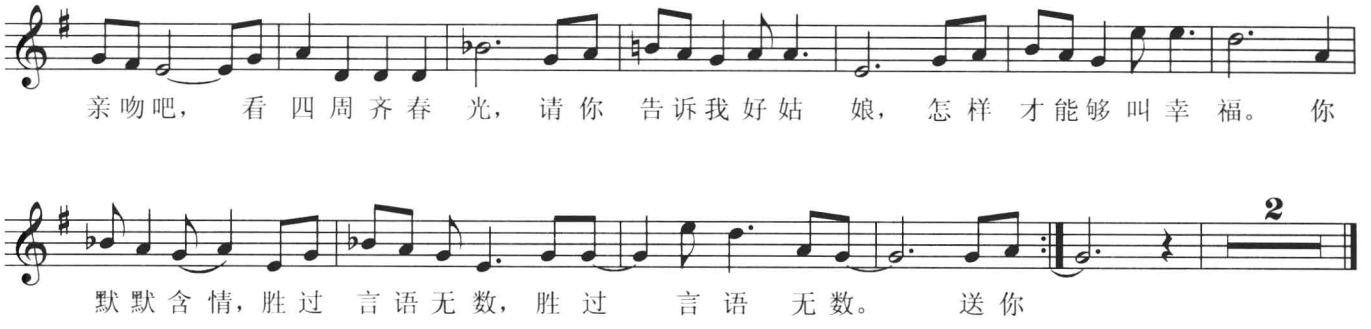
在某些通俗歌曲中运用个别音程的扩大，也是很有特色很有趣味的手法的运用。例265周杰伦的歌曲《对不起》，第1小节动机尾部的上五度音程，在第二小节扩大为六度，在第三小节扩大为七度。F.I.R的歌曲《千年之恋》第1小节前2拍的副动机尾部的三度，第二次扩大为四度，第三次扩大为六度。

例265 《对不起》 方文山词 周杰伦曲

8. 旋律的转调

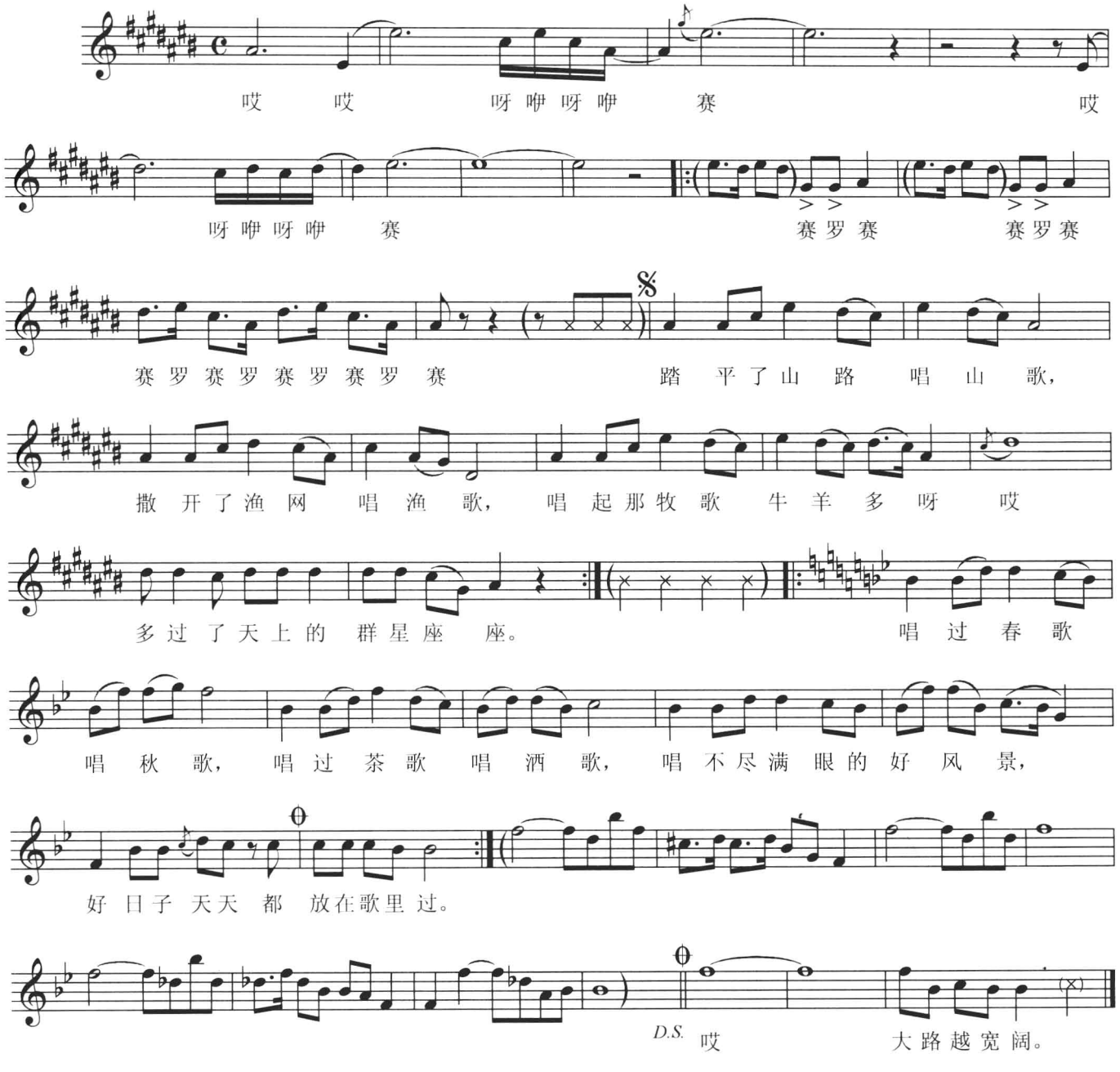
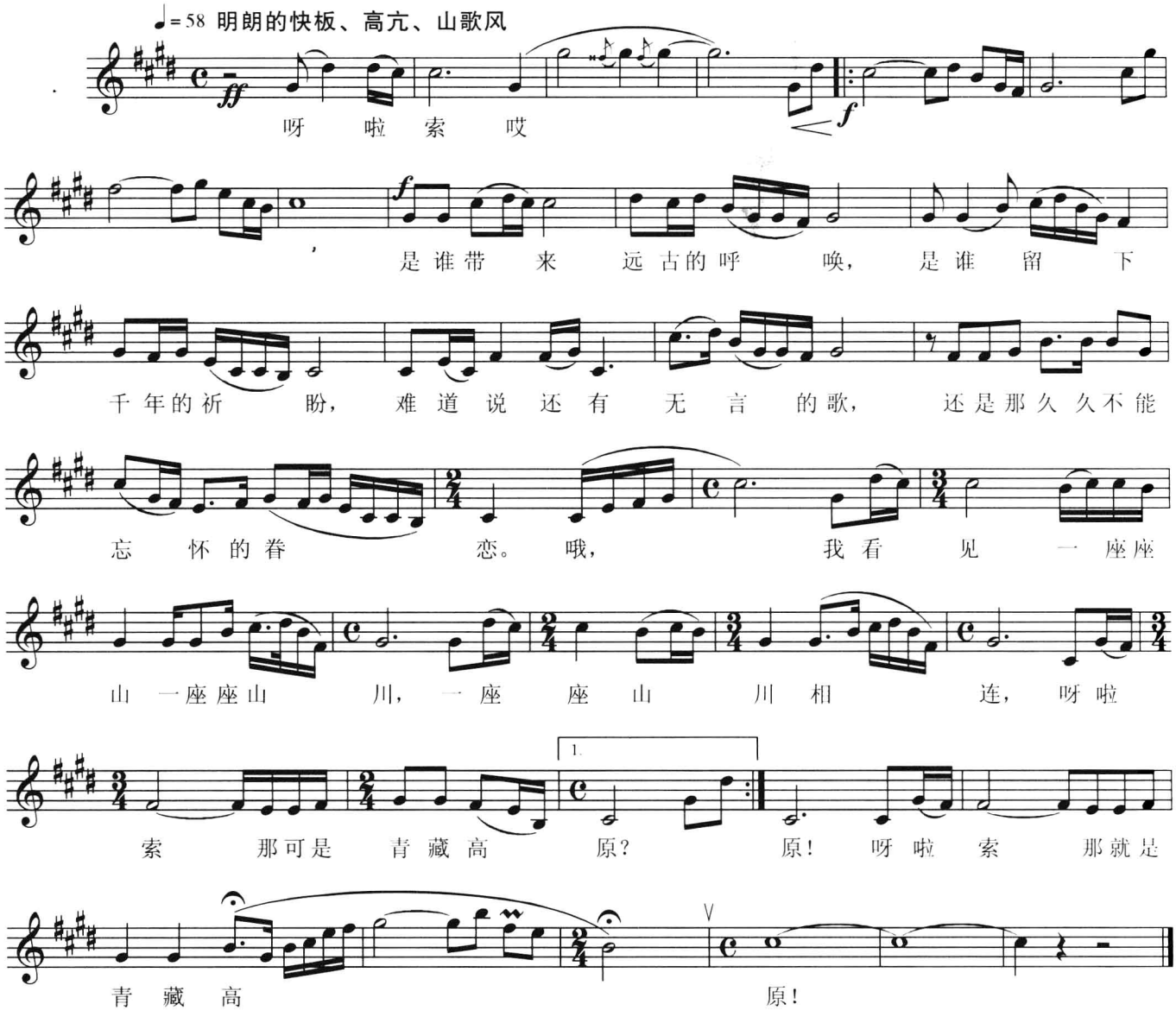
在有些通俗歌曲中，运用了很有效果的转调。其实，各种转调的手法都是可以用的，包括平行调性的转调、同主音转调、近关系转调、远关系转调等，只要效果好即行。例266是美国歌星休斯顿演唱的帕登词曲的《我会永远爱你》，由三个升号的E密克索里低亚调式转到五个升号的♯F密克索里低亚调式（也称“混合里底亚调式”）。例252里梁弘志词曲的《请跟我来》，由三个升号的♯F小调转到六个升号的♯F大调，即同主音转调。

例266 《我会永远爱你》 多莉·帕登词曲

9. 运用变化音

通俗歌曲运用变化音，常常会起丰富音乐色彩的效果。具体运用的方法也是多种多样的，主要是根据作品的风格特色和作品的情绪变化而作出处理。例267是英国甲壳虫乐队的歌曲《把爱给你》，多次出现降III级音和降VII级音，它们和调式的III级和VII级音构成小二度的色彩变化，这种变化音处理带有布鲁斯音乐风格影响。例246是著名作曲家徐沛东作曲的《篱笆墙的影子》是五声性的F徵调式，而他几次运用助音式的♭b、♯c、♮e等变化音很有色彩，又丰富了五声音阶的表现力，风格上仍然是浓郁的中国北方风格。例254缪莱、卡拉特的《邦尼和克莱德之歌》，运用变化音比较多，有降III级、降VI级，又有升Ⅴ级、升Ⅰ级、升Ⅱ级、升Ⅳ级，有经过音式的，有助音式的，有比较独立运用的。

例267 《把爱给你》 约翰·蓝农词 保罗·麦卡特尼曲

10. 吸收民间风格元素的通俗歌曲旋律

在一部分通俗歌曲，包括一些民歌演唱家演唱的“民通”歌曲中，大量吸收了各国、各地、各民族的民间歌曲的风格元素，包括音调、调式、节奏、衬词等等。例268徐沛东作曲的《大地之歌》，作曲家吸收了云南、贵州、广西地区少数民族民歌的养料，加以创造性地发挥，非常富有特色和个性。例269张千一作曲的《青藏高原》，藏族歌曲的风格非常浓郁非常纯正，并将通俗歌曲、民族歌曲和艺术歌曲的特质综合为一。这两首歌曲都受到广大群众的爱好，流行极广泛。

例268 《大地之歌》 郑南词 徐沛东曲

例269 《青藏高原》 张千一词曲

通俗歌曲的写作特点是非常多方面的，不同的通俗歌曲体裁不同国家不同民族的通俗歌曲都有许多各自的民族特色。而且通俗歌曲，尤其是流行歌曲，时尚的风格、趣味的变化极快，几乎每年每月都有新的流行元素出现，它们对歌曲（包括词曲）的风格，对歌曲的音乐特点不断影响，不断出现新的特点。另外，词曲作家也有新的发挥新的创造的巨大空间。我想，对通俗歌曲写作有兴趣的人们，一定要能够举一反三，从以往的中外优秀通俗歌曲中吸取养料，不断注意新的优秀的歌曲、流行的歌曲，并大胆创新。有些问题我想我们不能够太绝对。譬如通俗歌曲的音域，一般来说比美声歌曲、民族歌曲音域窄些，音区低些，女声又更偏低，但不同的歌曲、不同的歌手有许多差异。我在本章举例的25首通俗歌曲，在音域上没有两首是完全相同的，另外还有许多其他的歌曲，譬如大家熟悉的作曲家解承强写作的《真实的故事》，其音域几乎和花腔女高音一样（d^1 - C^3）。

习题十八

本章不指定歌词，要求学习者写作两——三首流行歌曲，可以词曲均自己写，也可以找你喜爱的歌词。因为流行歌曲的写作训练，必须进入“实战状态”，习作即创作，即“原创”。

第十九章 钢琴曲的旋律线条写作的特点

器乐作品的旋律线条写作，有许多与声乐作品旋律写作不同的特点。而且，各种不同乐器的器乐作品，由于乐器的性能、构造、音色、响度、表现力和音域音区等方面的许多差异，它们的旋律线条的写作各自都有各自的特点。

钢琴是音域特别宽、音响特别丰富、表现力特别强的西洋乐器，实际上现在已成为一种国际乐器。先学习和研究钢琴作品的写作是特别重要的，并带有基础性的意义。

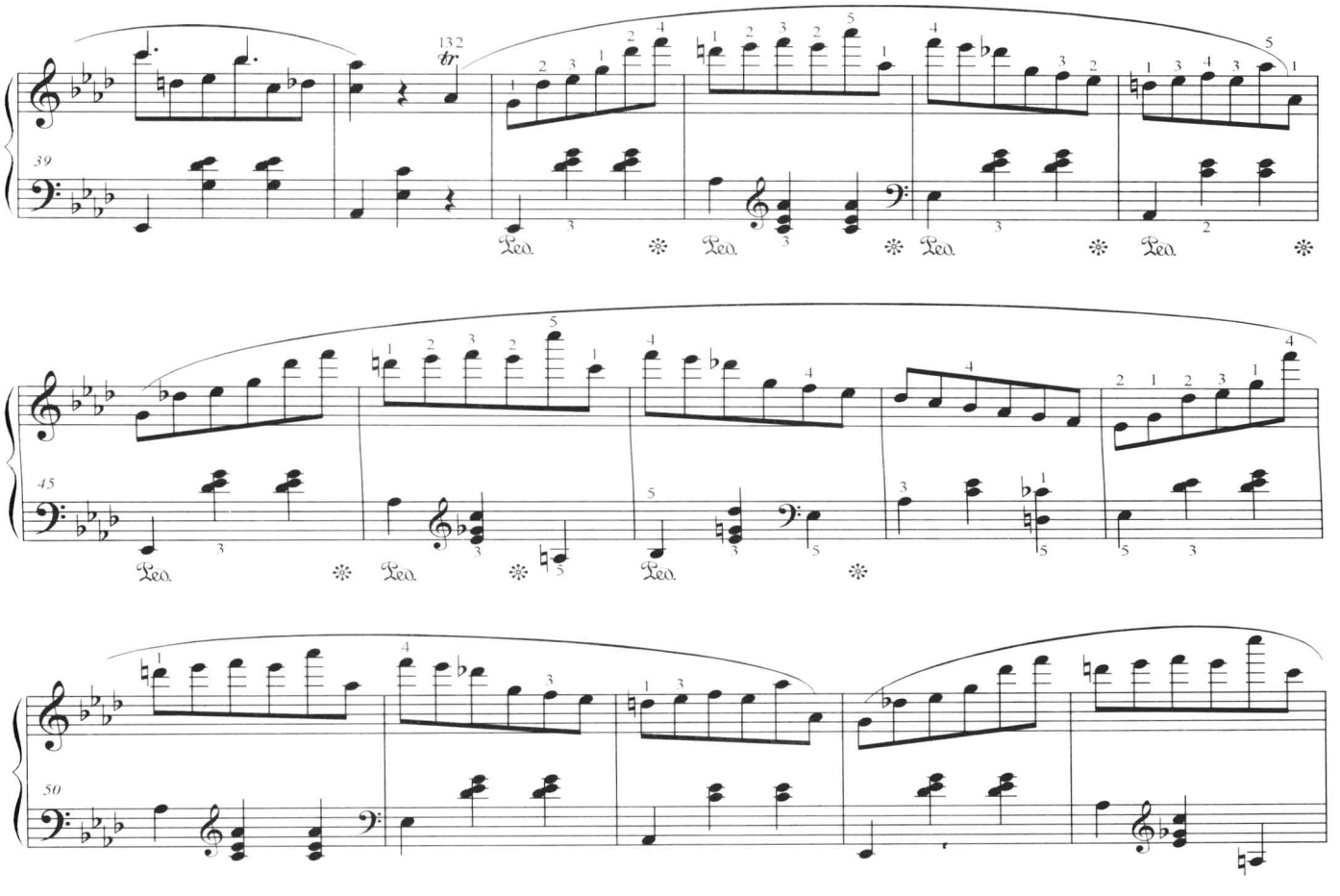
钢琴作品的旋律线条在器乐旋律中具有代表性。有些钢琴作品有比较明显的旋律线条，有些钢琴作品的旋律线条是隐藏的不明显的，有时甚至几乎没有旋律性的线条。对于钢琴作品中能分辨出来的钢琴旋律线条，大体上可以从以下几个方面来分析研究。

（一）各个音区都可以担当旋律线条的功能

1. 高音区的旋律线条

这在钢琴作品中是很常用的，大体上是从小字一组的g^1音左右到小字三组的g^3音左右的范围，可以有些移动。

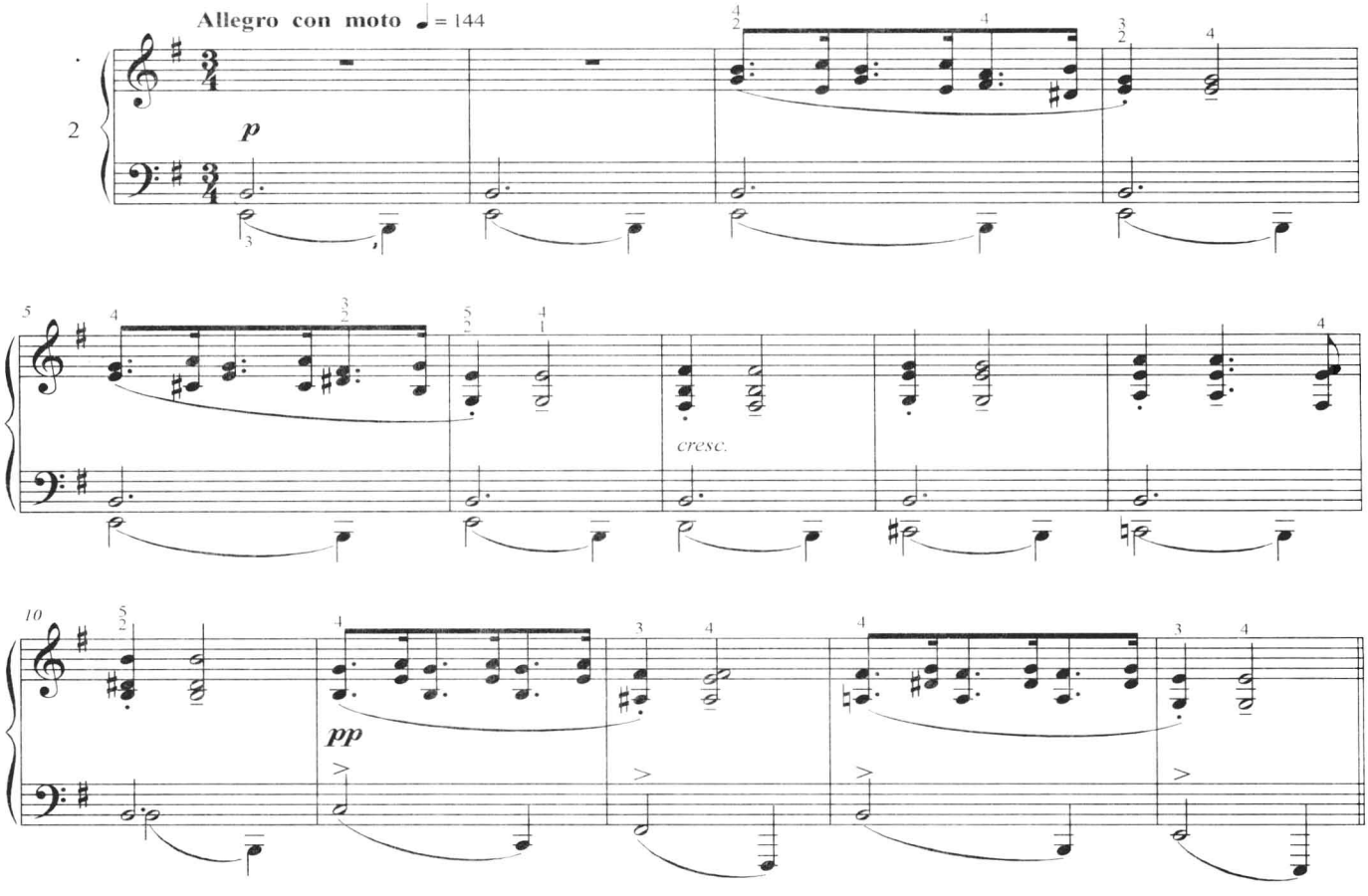
例270肖邦降A大调圆舞曲的这段旋律音域是由小字一组的$^{\flat}e^1$音至小字四组的c^4音。

例270 肖邦《$^{\flat}$A大调大圆舞曲》

2. 中音区的旋律线条

钢琴作品的旋律线条在中音区写作也是很有特点的，其音区大体上是从小字组的e音左右到小字二组的e^2音左右。

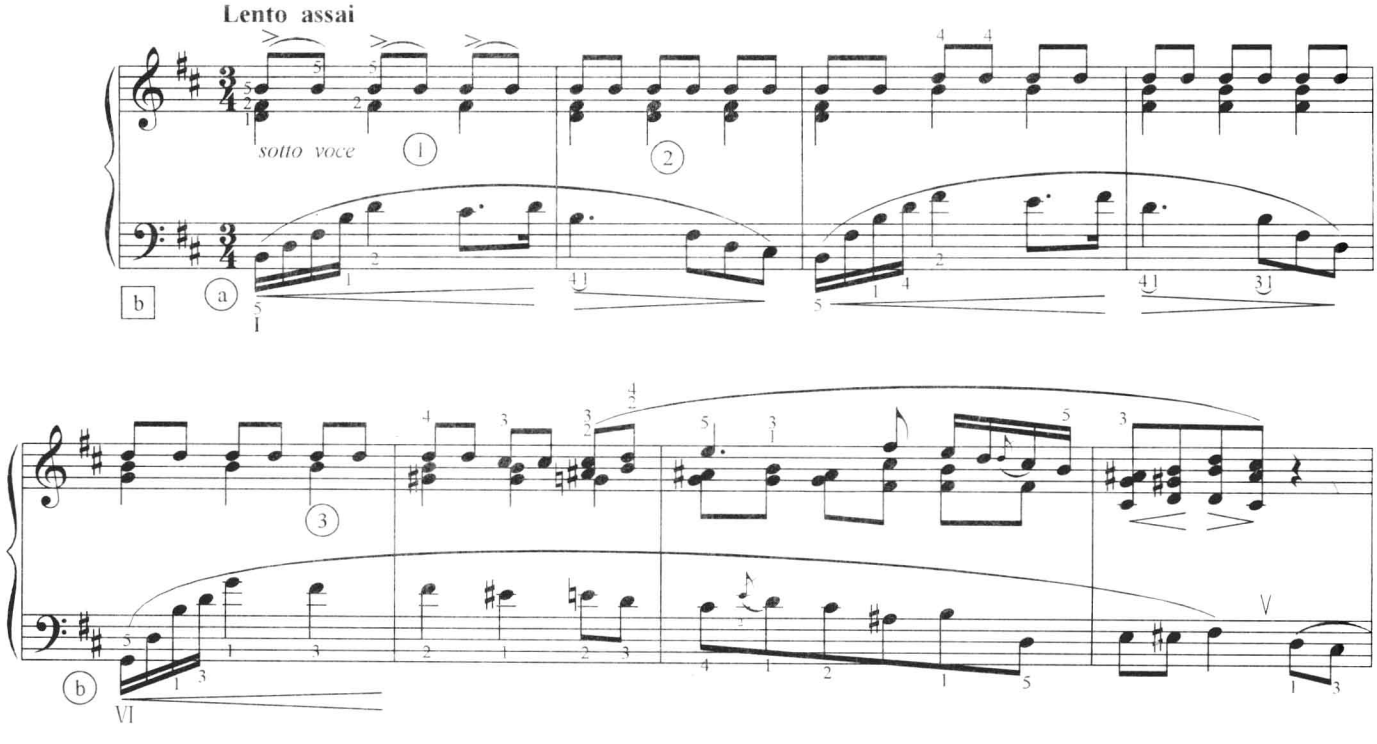
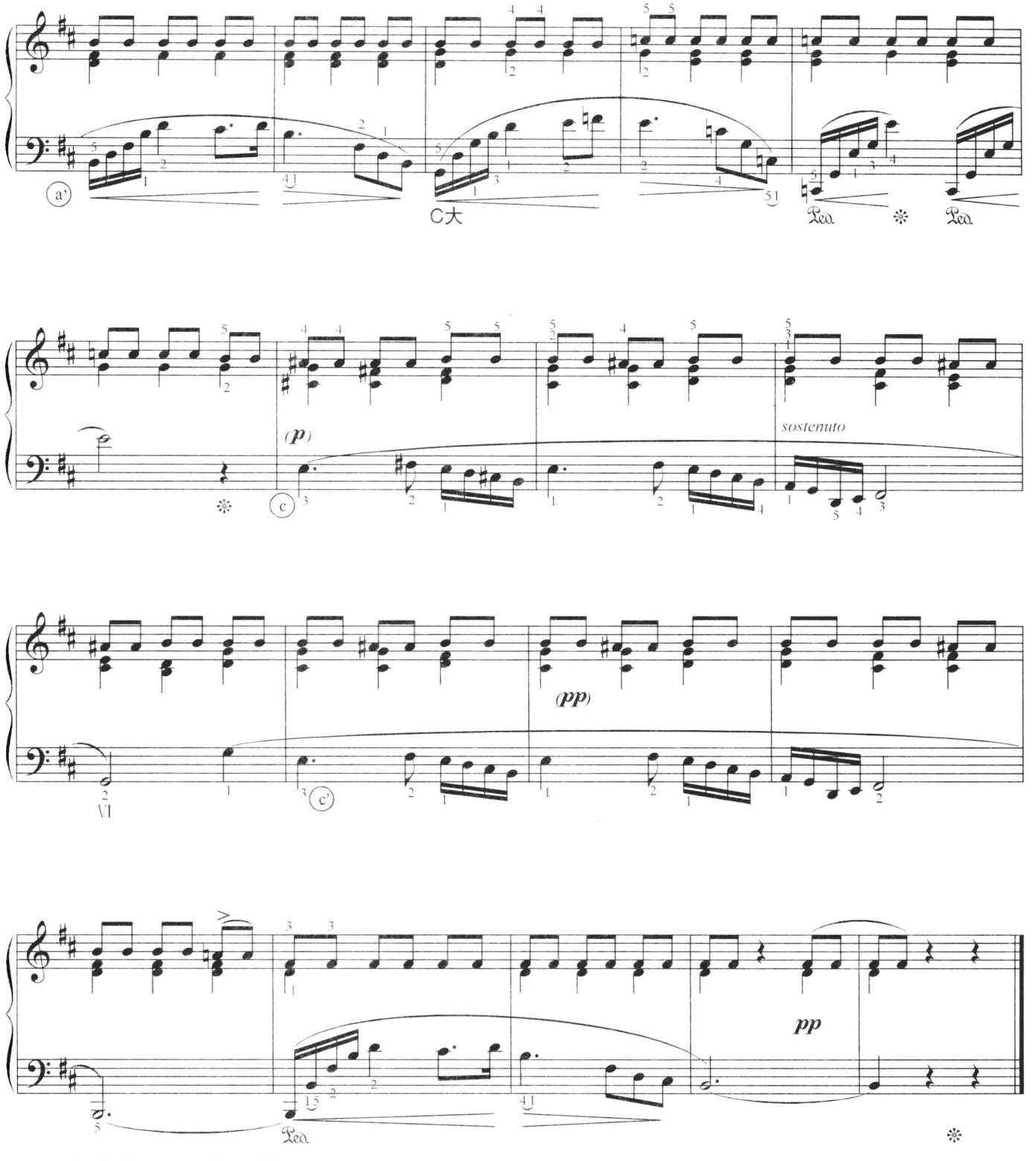
例271格里格的钢琴小曲《民歌》，它的旋律音域很窄，仅仅在小字一组的e^1至小字二组的c^2音，只是在小六度的范围内。

例271 格里格《民歌》Op38 No2



3. 低音区的旋律线条

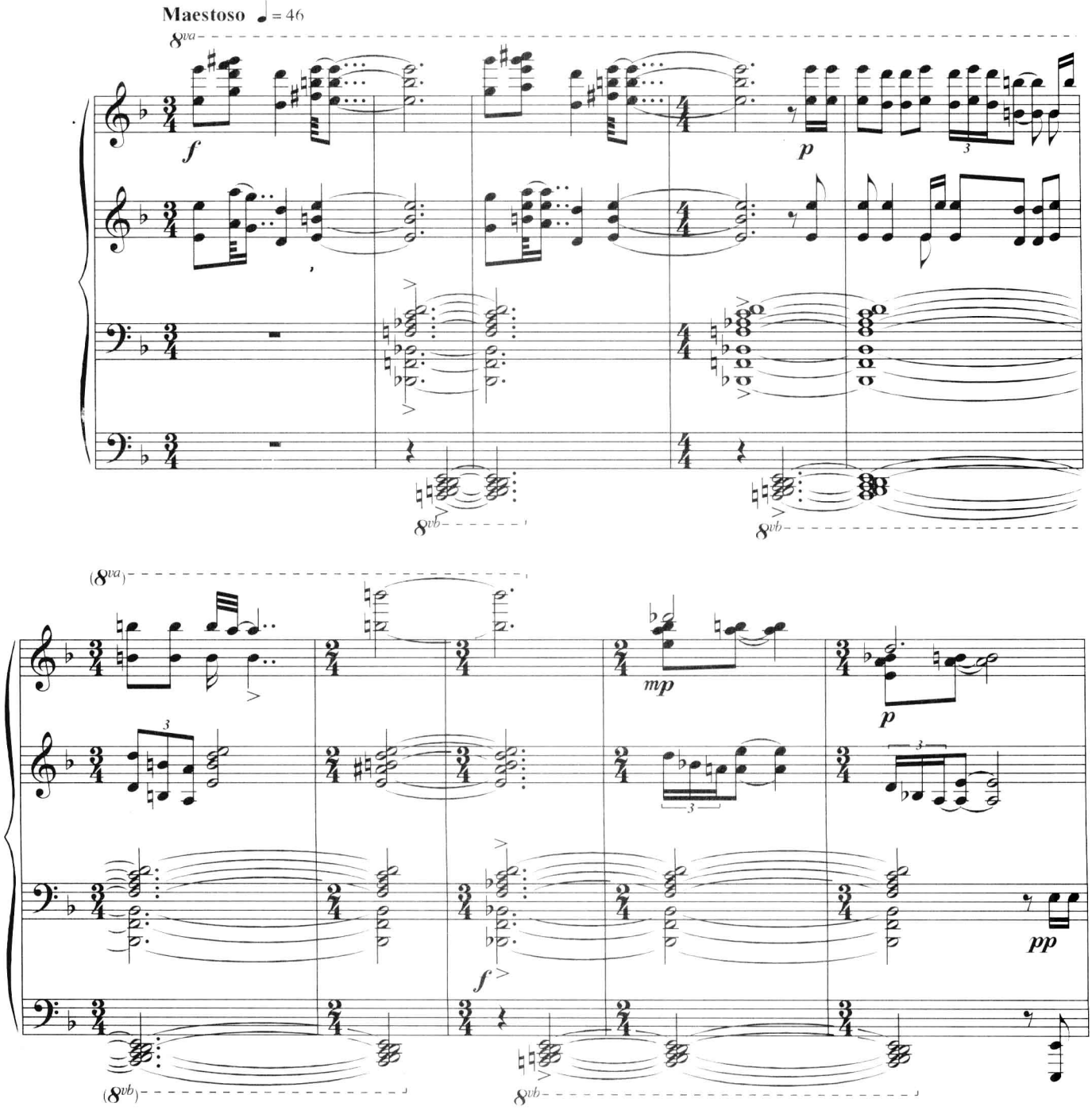
有时钢琴作品的旋律在低音区，也很有效果。其音区大体上在大字组C音左右至小字一组的c^1音左右。例272肖邦的b小调前奏曲的低音旋律，其音域为大字一组的B^1音至小字一组的$\sharp f^1$音，很接近大提琴的音域和音色的感觉。

例272 肖邦《b小调前奏曲》

4. 极高音区的旋律线条

有时钢琴作品的旋律线条处于钢琴极高音区，大体上它的音域在小字三组c^3左右至小字五组的c^5之内。例273是中国著名作曲家汪立三的钢琴组曲《东山魁夷画意》第四首《涛声》，它的前八小节旋律线条的音域是小字二组的b^2音至小字四组的b^4音。

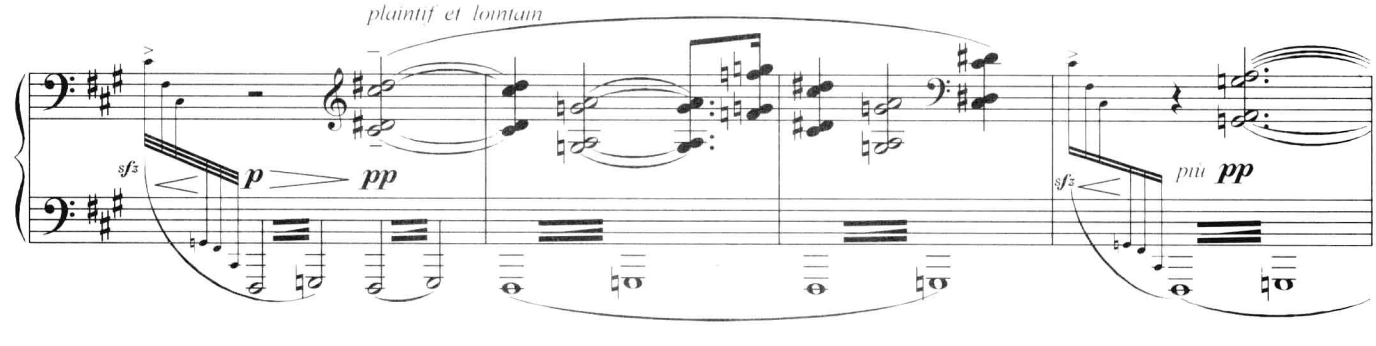
例273 汪立三 钢琴组曲《东山魁夷画意》

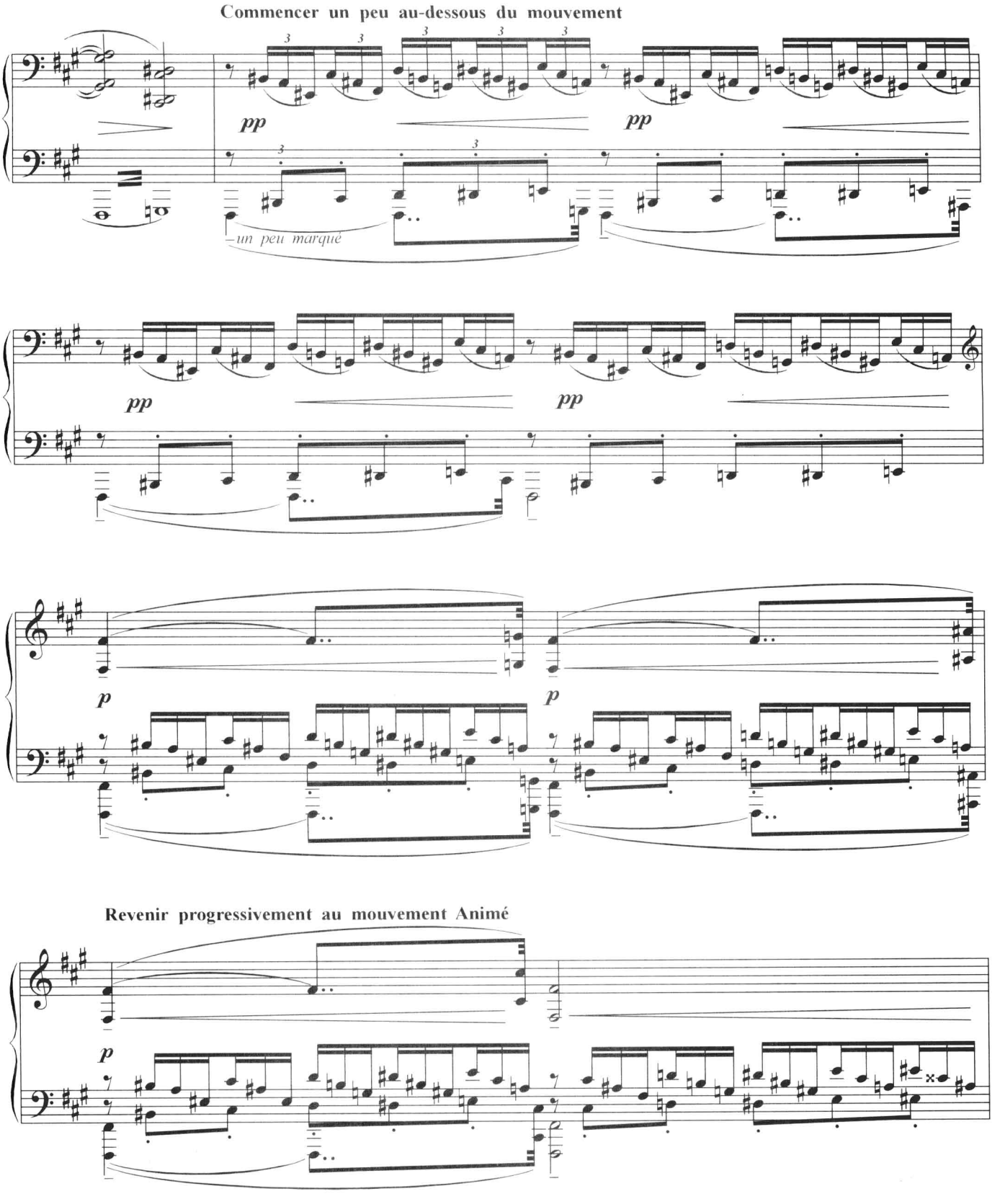
Ⅳ 涛声

古老的唐招提寺啊！
我遥想
一节远航者的精诚，
似闻天风海浪
化入暮鼓晨钟。

5. 极低音区的旋律线条

也有钢琴作品的旋律性线条处于极低音区，其音域大体在大字二组的A^2音至大字组A音左右。这种情况极少。例274德彪西的钢琴前奏曲第7首《西风所见》，谱例的第6—7小节的旋律线条在最低音区的大字一组的$^{\sharp}F^1$至大字组的$^{\sharp}C$，后面两小节这个乐节的旋律线条上方加了三个八度的重复。作曲家在这儿处理得很有特点。

例274 德彪西《钢琴前奏曲Ⅶ.西风所见》





（二）钢琴作品旋律线条的音域可宽可窄

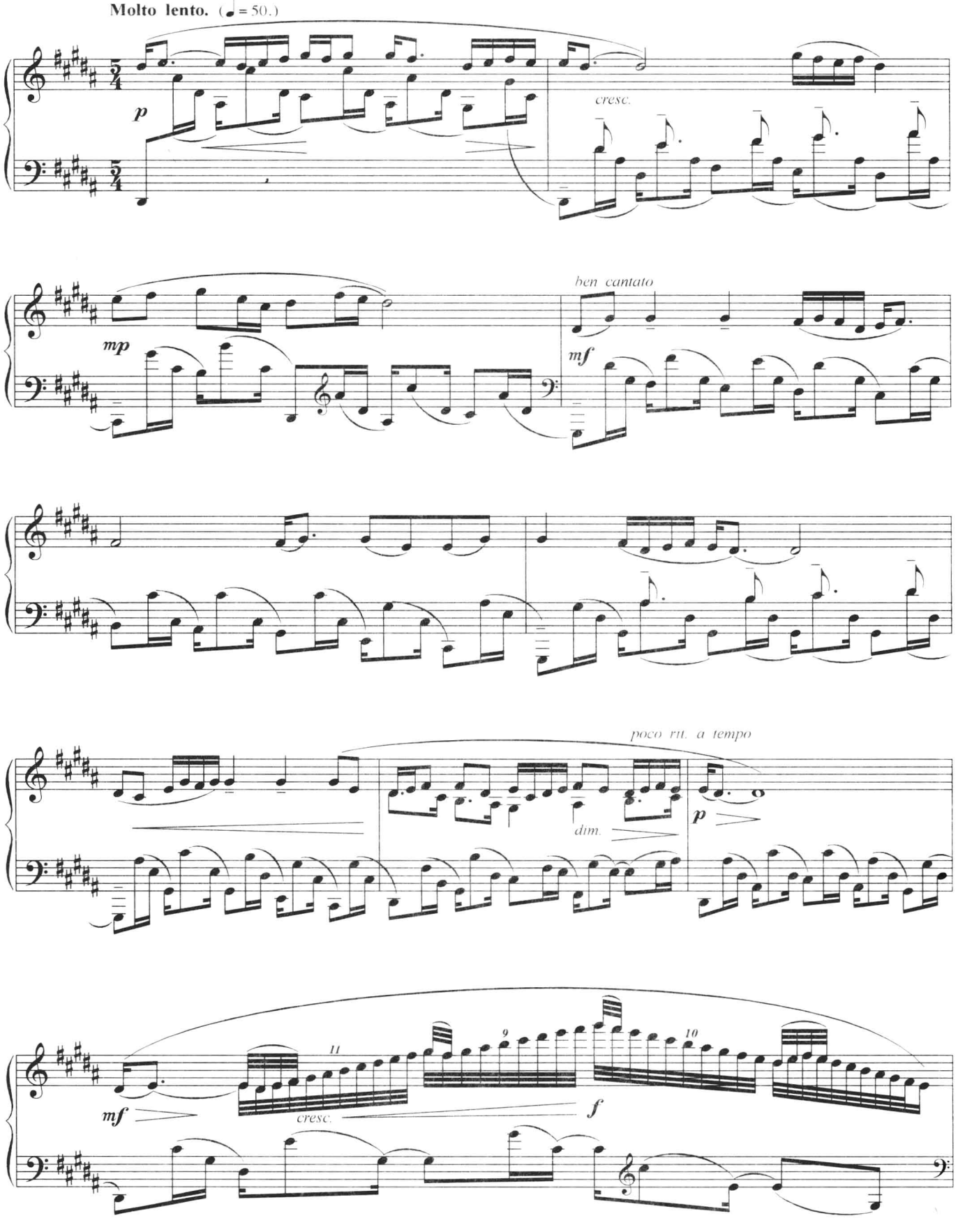
从音域的宽窄程度的角度看，钢琴作品中的旋律有下列三种情况。

1. 音域比较窄的情况

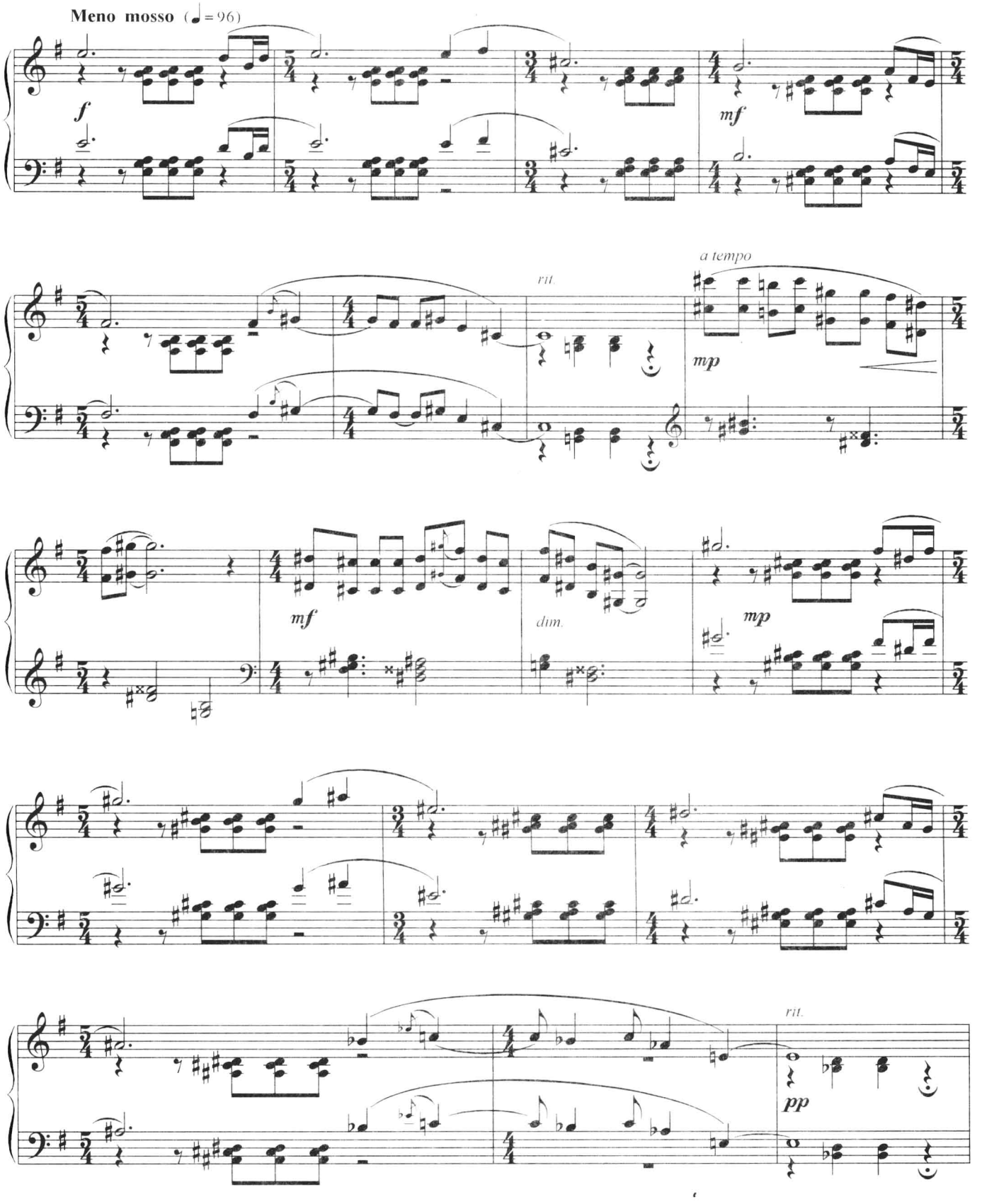
例275 20世纪意大利大作曲家雷斯皮吉的《前奏曲•格里高里圣咏的旋律》第4—9小节主题的旋律，其音域只有纯五度（$^{\sharp}c^{1}$—$^{\sharp}g^{1}$）。

前面所举的例271音域为小六度，例274的音域也是纯五度。

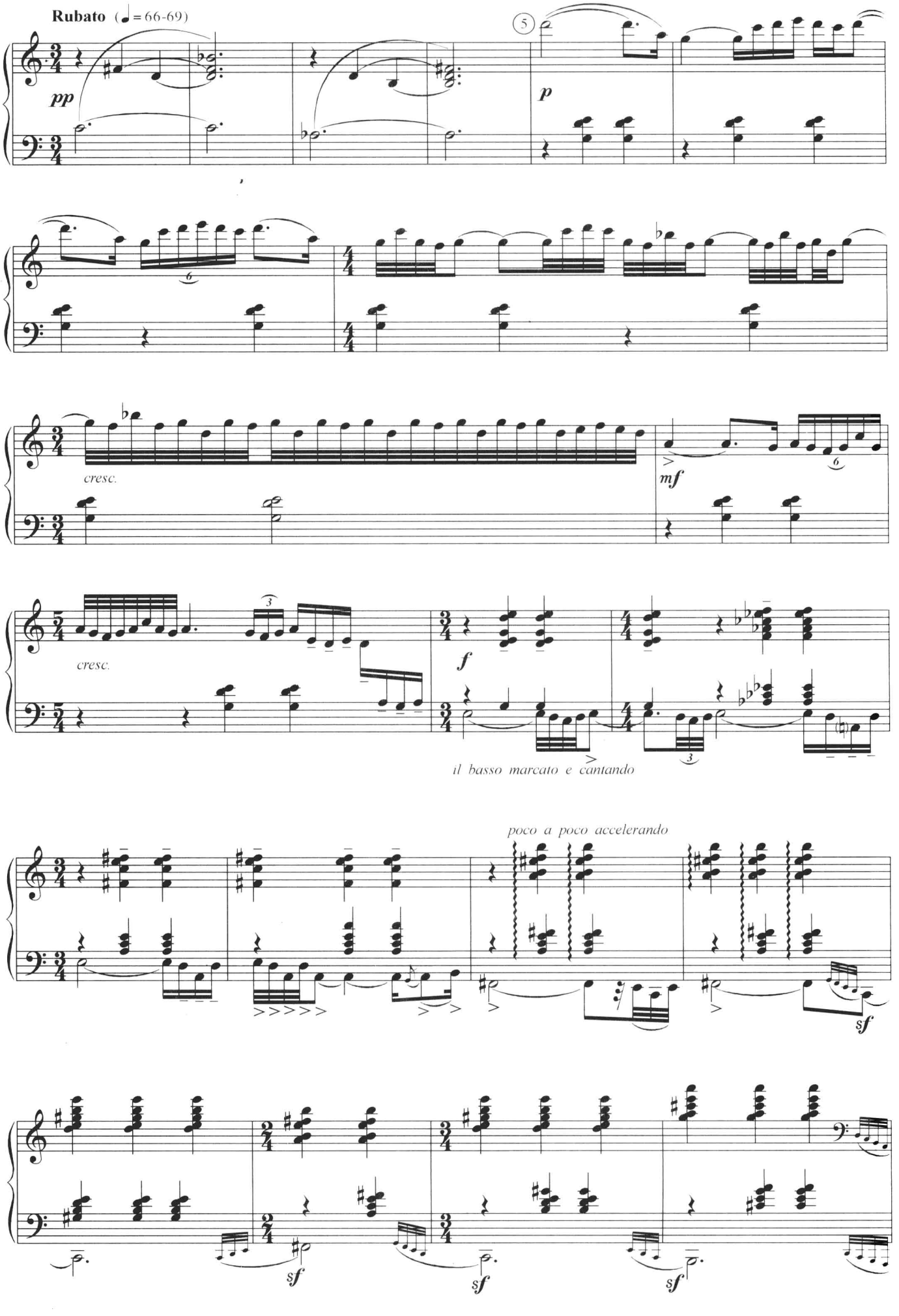
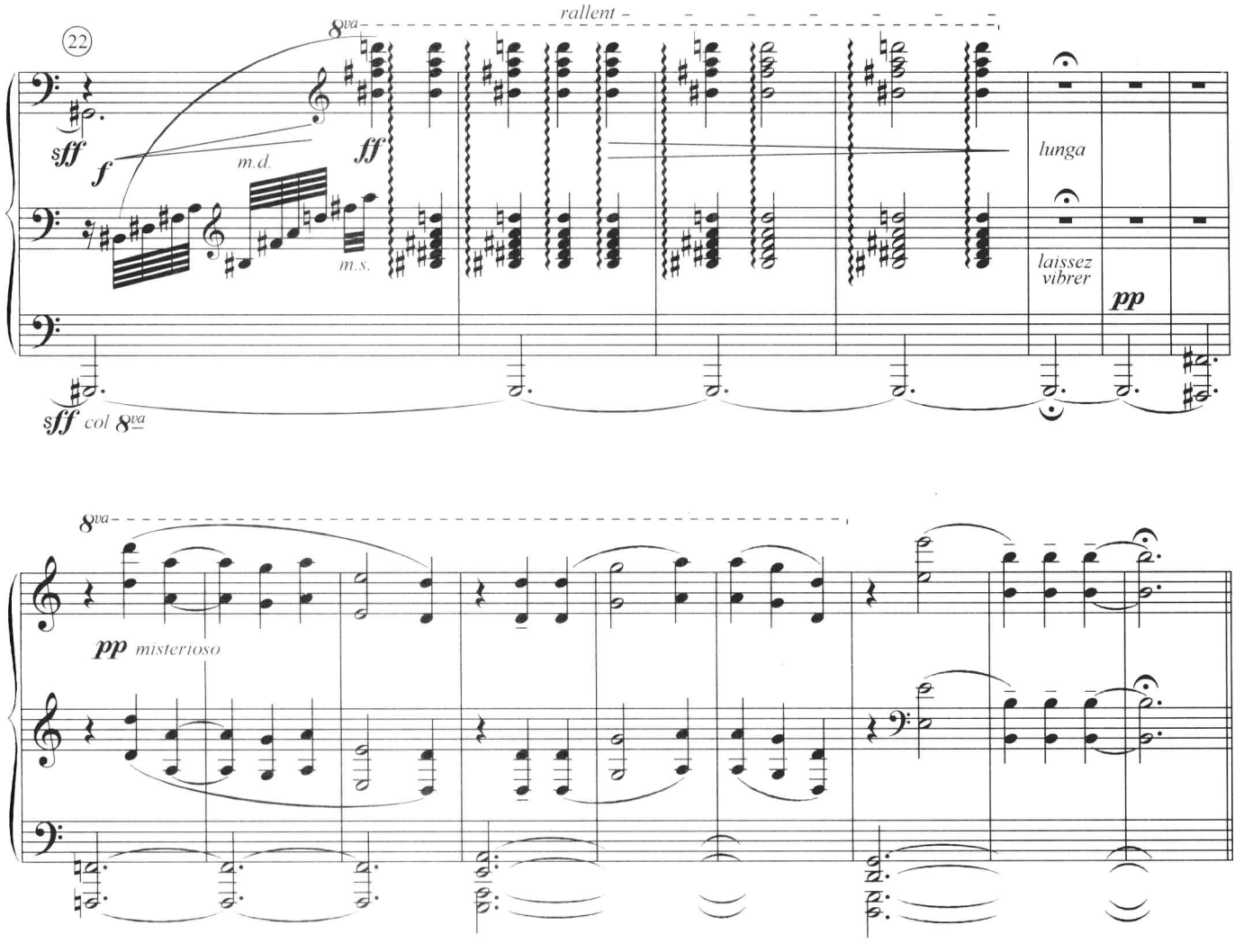
这种音域比较窄的情况，一般指在一个八度之内。

例275 雷斯皮吉《前奏曲·格里高里圣咏的旋律》

2. 音域比较适中的情况

这种情况大体上是指其音域在一个八度以上，两个八度以内。如下例276丁善德的《第一新疆舞曲》的这个片断的旋律，其音域在小字一组的$^{\sharp}c^{1}$至小字三组的$^{\sharp}c^{3}$，刚好两个八度。

例276 丁善德《第一新疆舞曲》

3. 音域很宽的情况

也有音域特别宽的情况，也就是说其音域超过两个八度的旋律线条。例277坷达伊的这首钢琴小品，从第5小节开始的旋律线条，从高音区开始，最高音为小字三组的e^3音，随后渐渐地不断地向下扩展，直至第22小节的大字一组的$^{\sharp}G^1$音，总音域几乎五个八度，占钢琴总音域七个多八度的大部分区域。当然这是很罕见的情况，确实写得非常有特色。

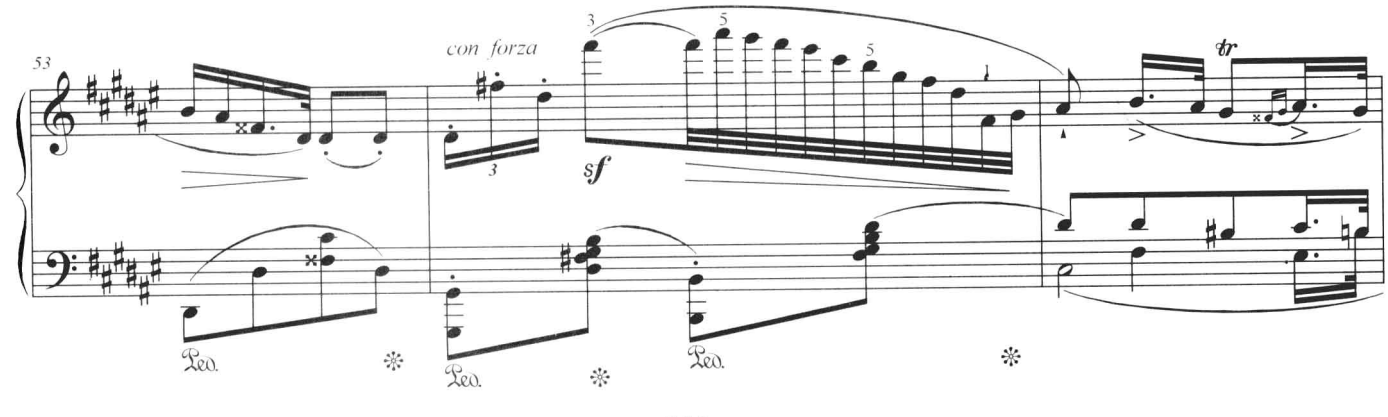
例277 柯达伊《七首钢琴小品》之七 op.11



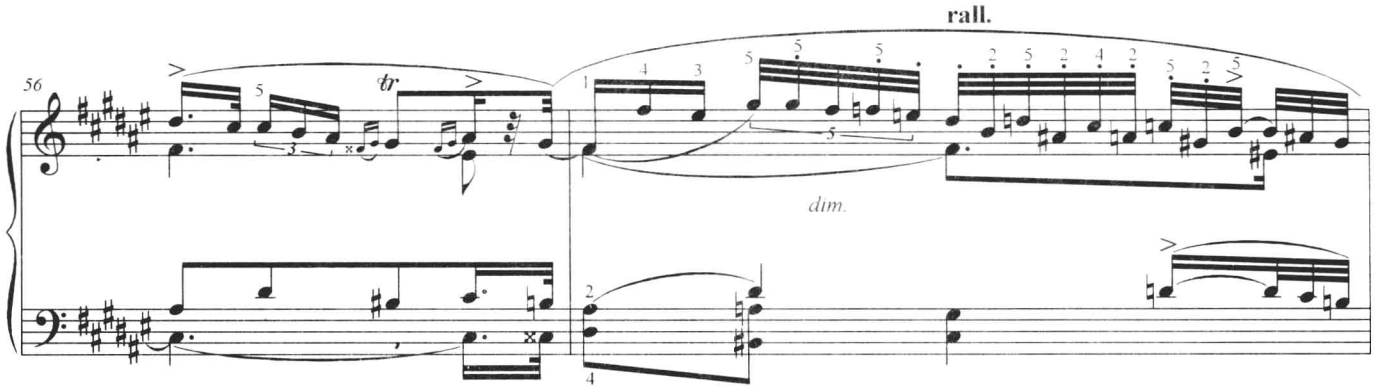
（三）钢琴作品旋律线条形态特色

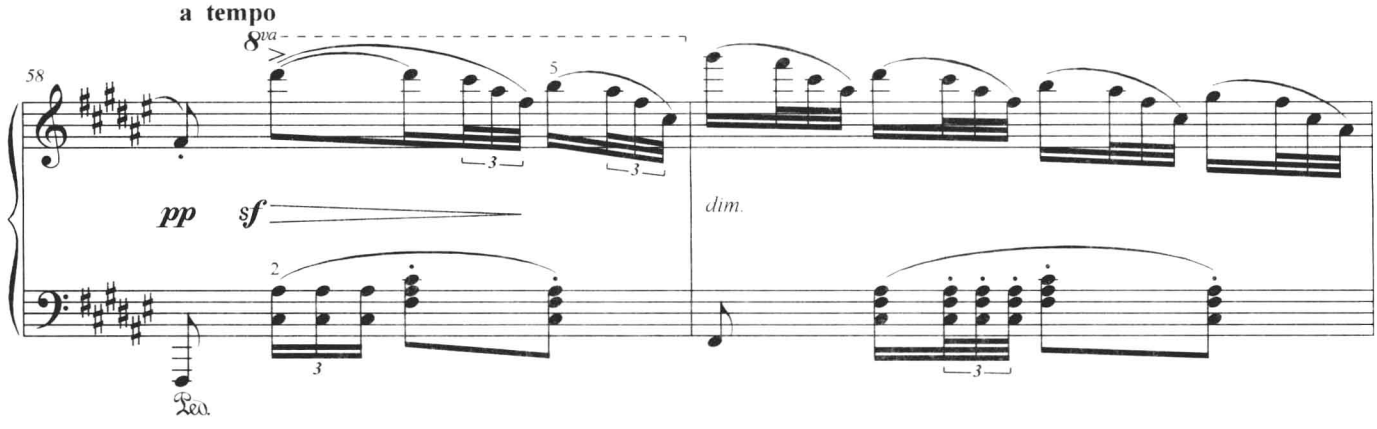
1. 运用大幅度跳进

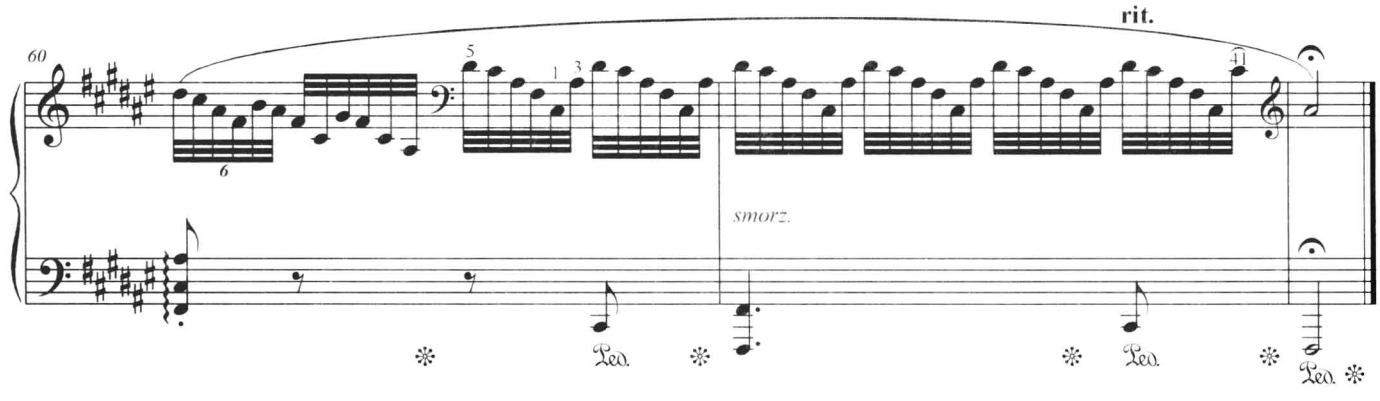
大幅度的跳进在古典作品中，尤其是浪漫派的作品中可见到。这个时期的大幅度的跳进，往往与其前后的小的进行（同音反复、级进、小跳）相结合。如例278之一肖邦的夜曲，例中第2小节两次向上的十度跳进，其前面有四个音的同音反复，两个十度跳进中间有个三度小跳，后面又有许多级进和三度等音程的结合。例中第6小节有个更大的跳进，即二十度的大跳。例278之二是当代法国大作曲家布列兹的第二钢琴奏鸣曲的片断，大跳更加频繁，与浪漫派作品不同之处在于有大量的同方向的连续跳进。

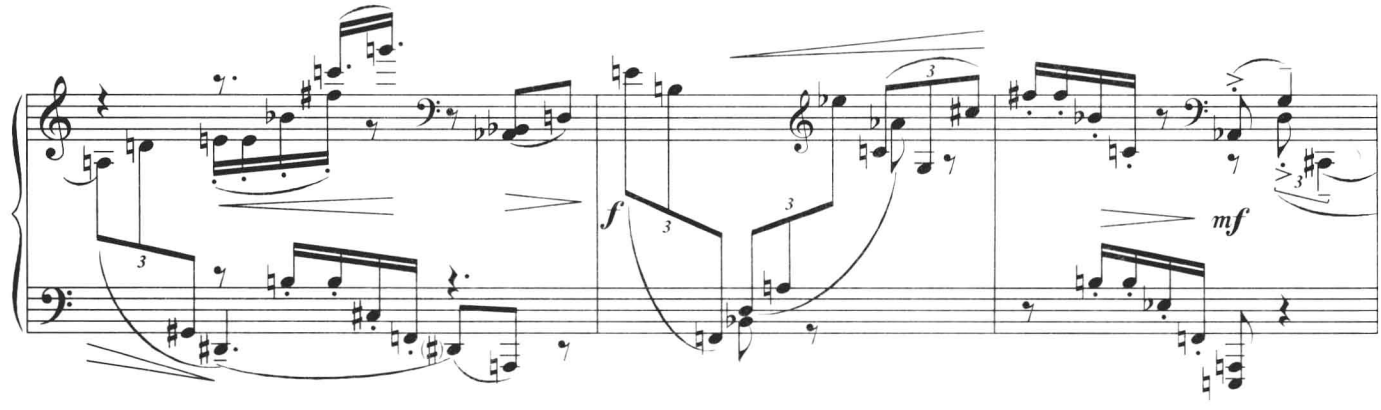
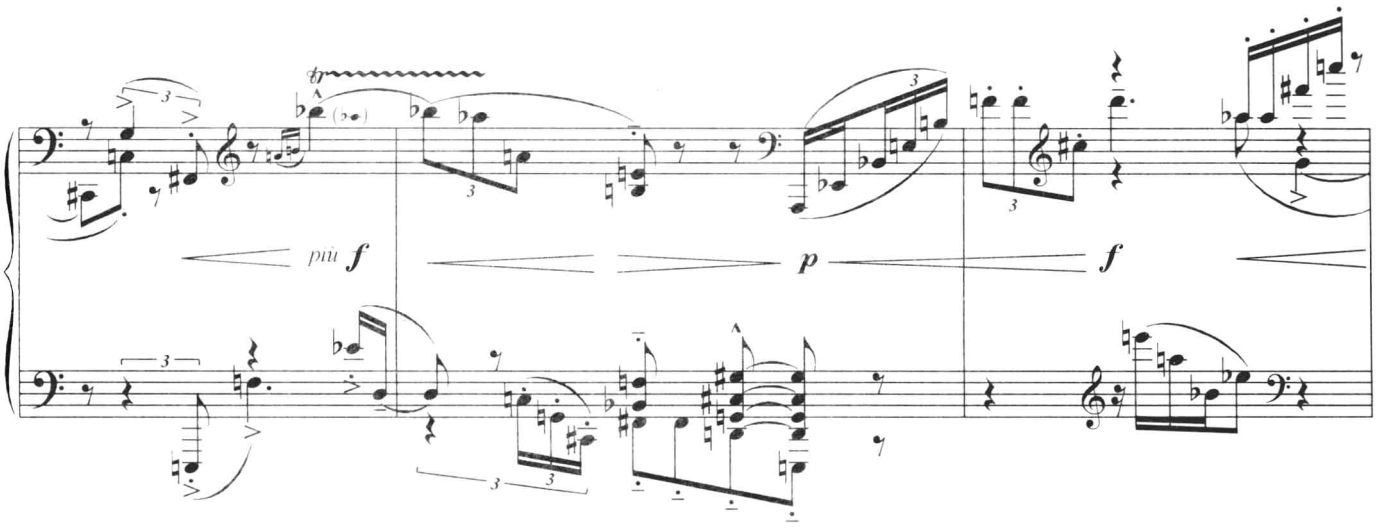
例278之一　肖邦《♯F大调夜曲》op 15. No 2

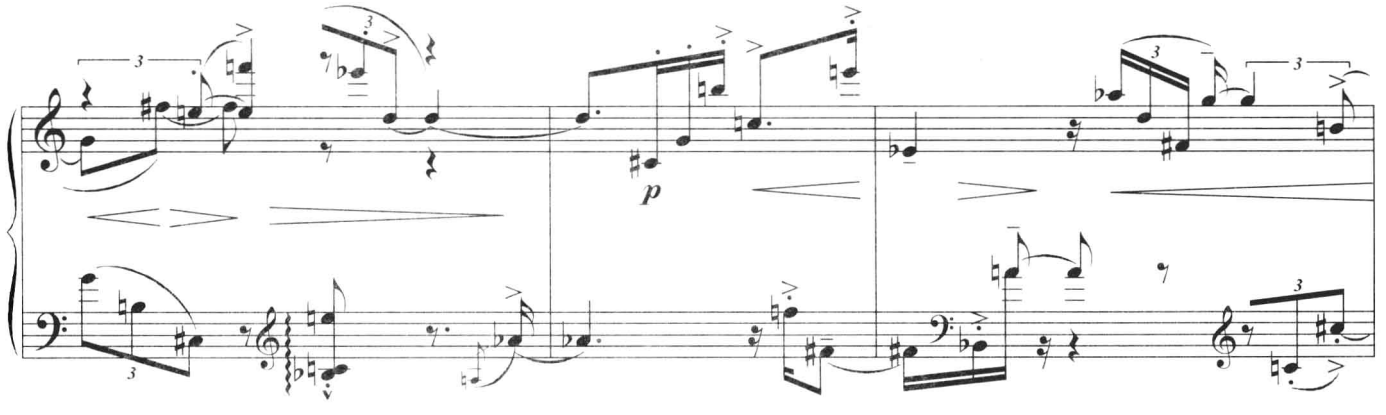
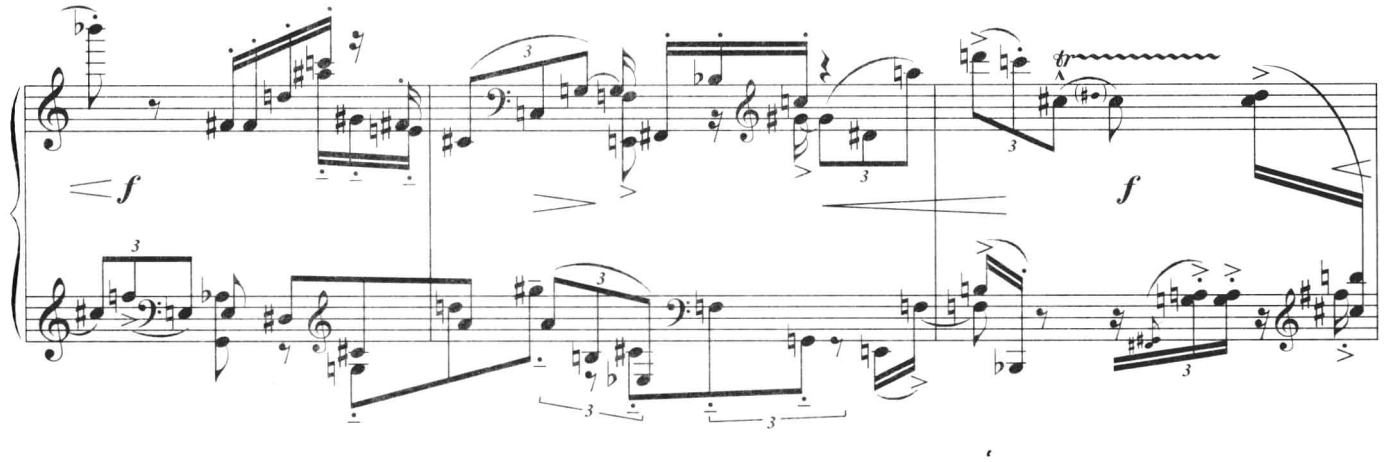






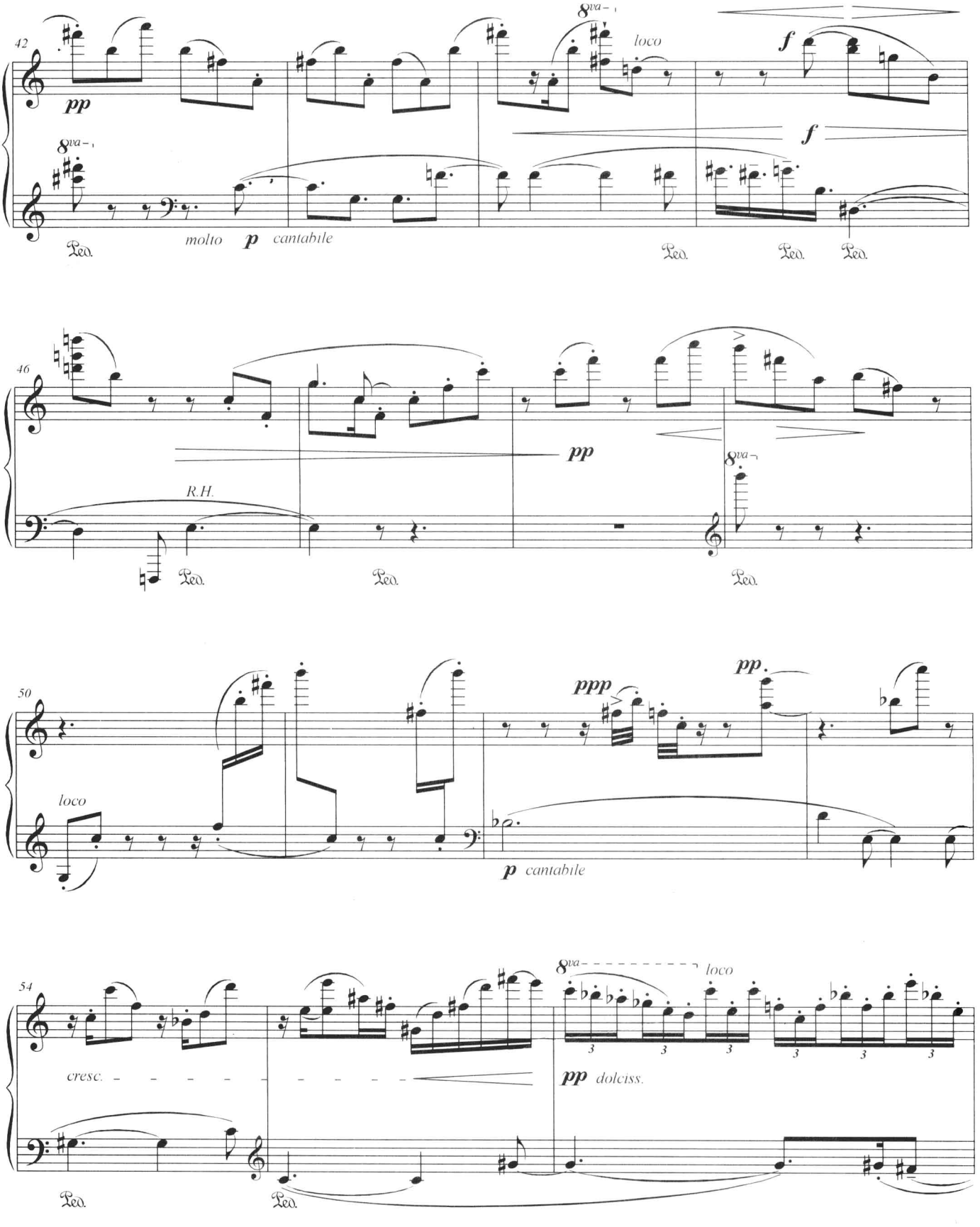


例278之二　布列兹《第二钢琴奏鸣曲》第一乐章





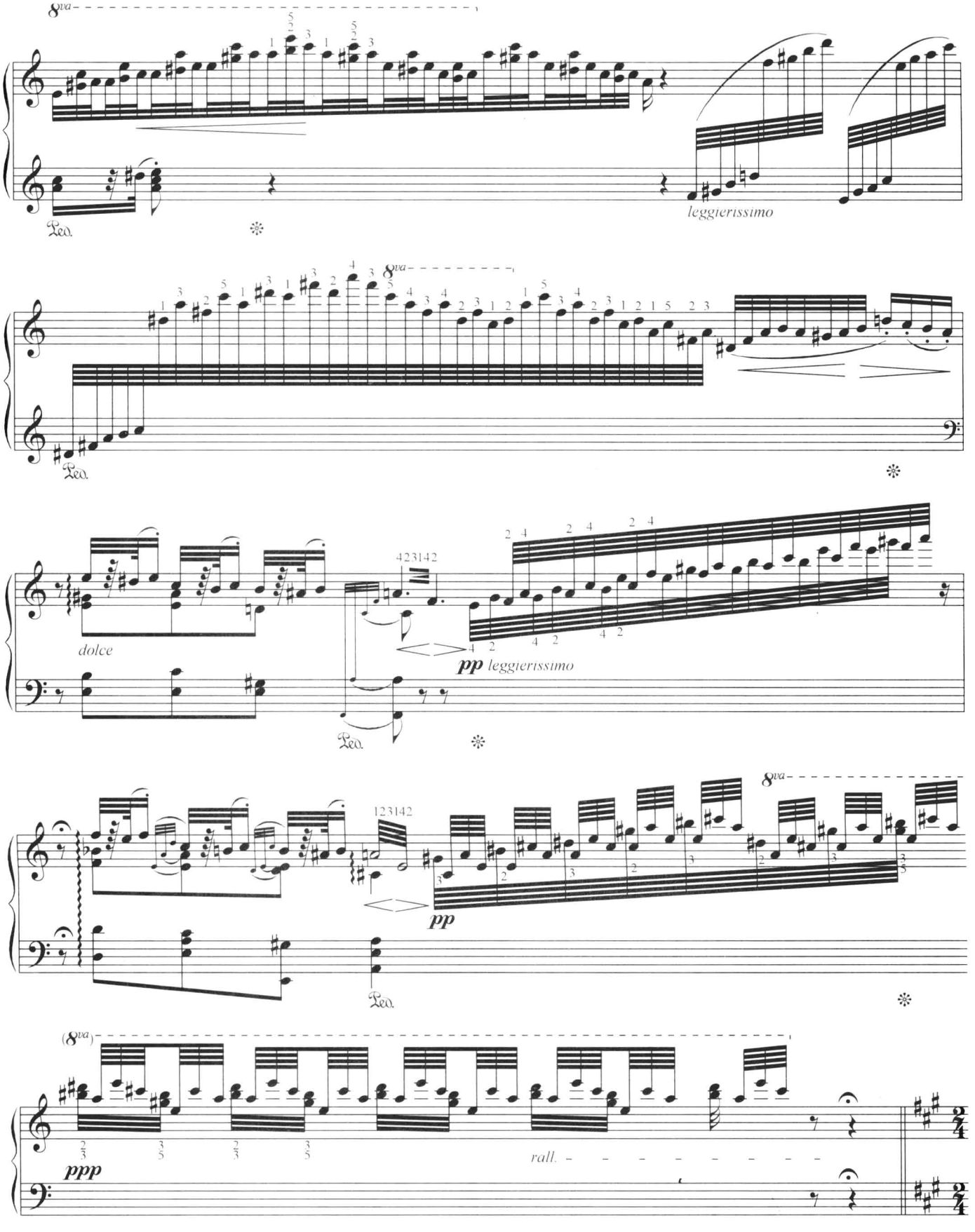
2. 运用多变的节奏进行

钢琴作品旋律形态的另一特色，就是它可以有多变的节奏形态和节奏进行。下例是当代美国的年轻作曲家菲金的一个作品，节拍是6/8拍，用2分附点、4分附点、4分音符、8分附点、8分音符、16分符点、16分符点、16分音符3连音、32分音符及各种休止符，节奏形态非常丰富。

例279 菲金《勋伯格主题变奏》变奏Ⅱ的片断

3. 快而密的连续小音符进行

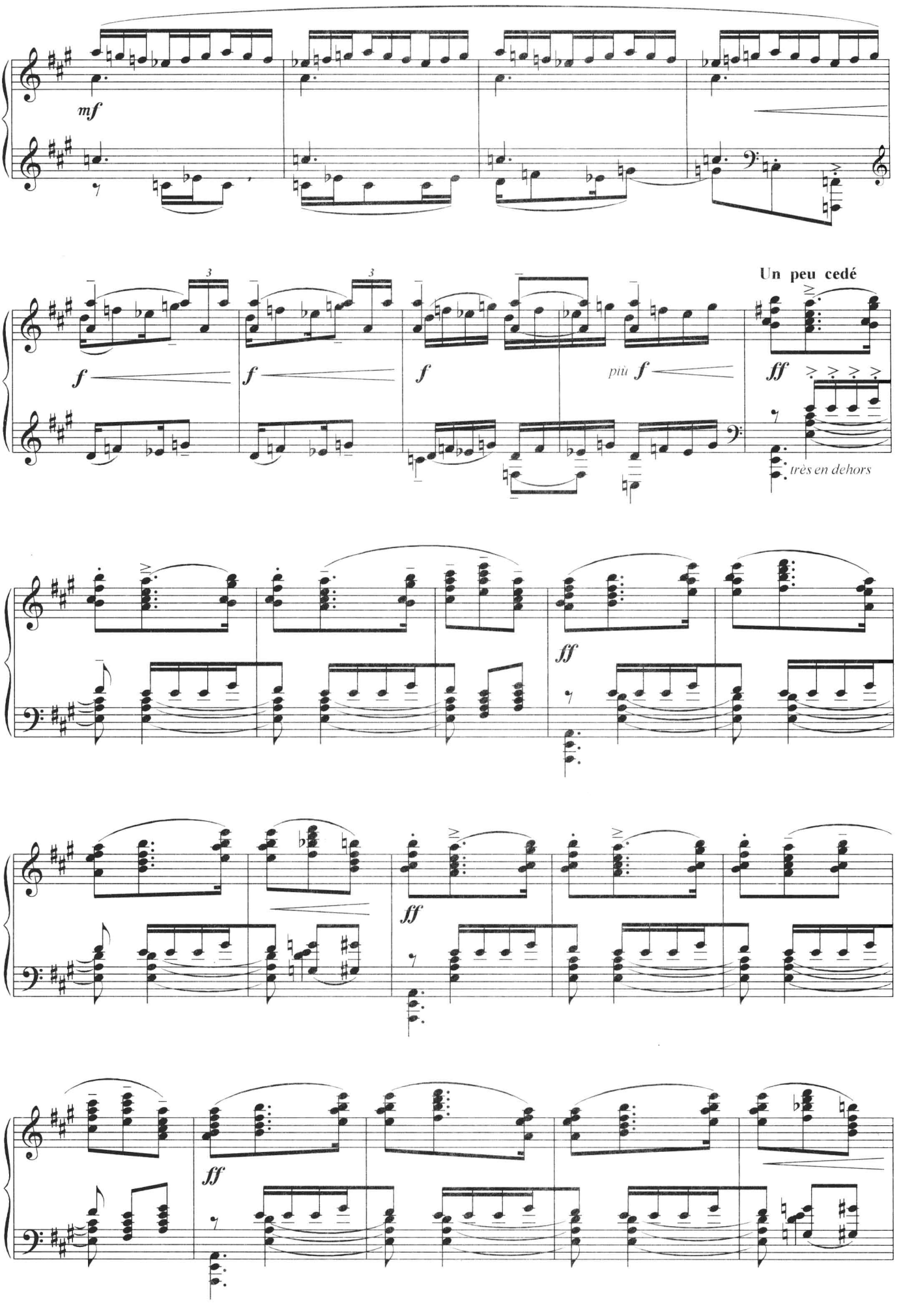
钢琴作品中尤其是技巧比较复杂的钢琴作品中，可以见到一些以快而密的连续的小音符进行构成的旋律线条。例280李斯特的第11首匈牙利舞曲的这个片断，主要是由大量的32分音符和64分音符组成。

例280　李斯特《第11匈牙利狂想曲》



4. 跨小节线的节奏组合

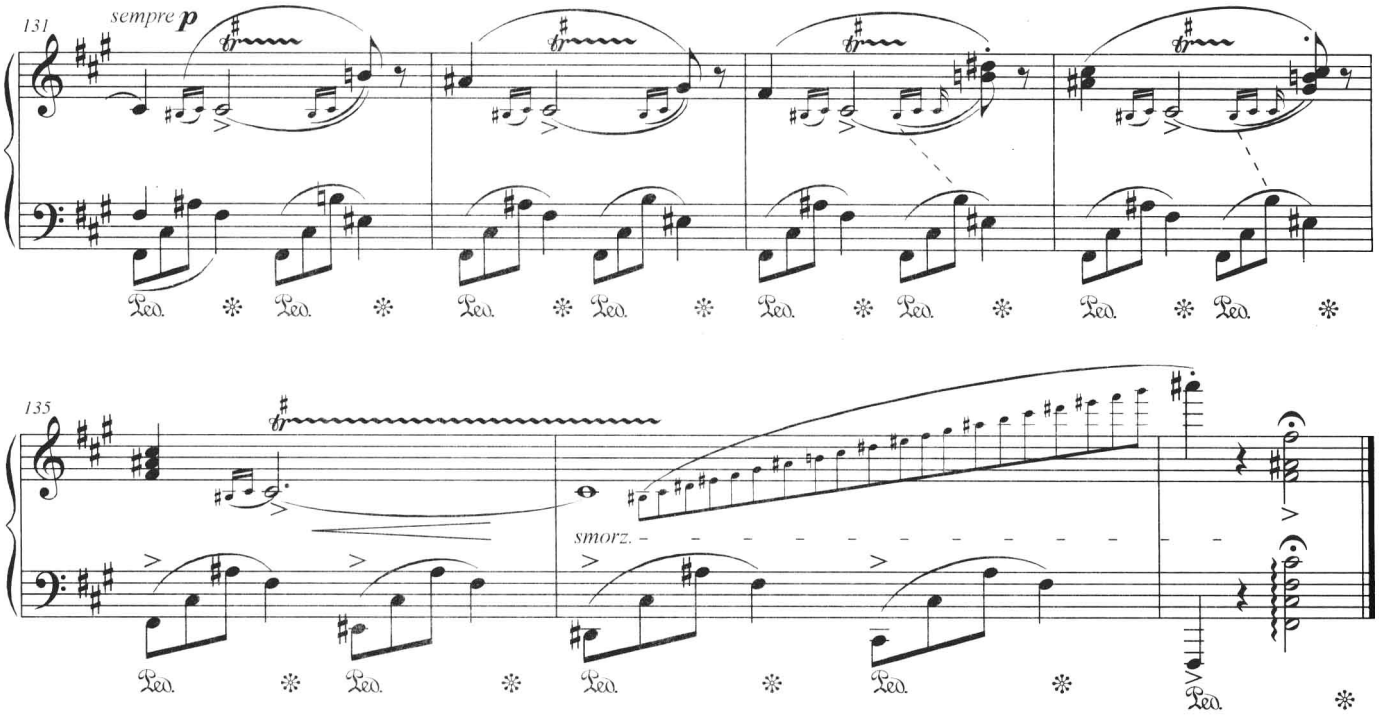
线条跨小节组合的情况也是有特点的。例281德彪西的《欢乐岛》，在例中的第7—8小节上声部是跨小节的三个4分音符，而内声部是三个由四个16分音符组成的音组，其中第二个音组跨小节，后面许多小节的内声部有相似的情况。

例281 德彪西《欢乐岛》(1904)

5.音阶式进行

在钢琴作品的旋律线条中插入各种音阶线条也很常见，因为钢琴与人声不同，比较容易弹奏各种音阶。

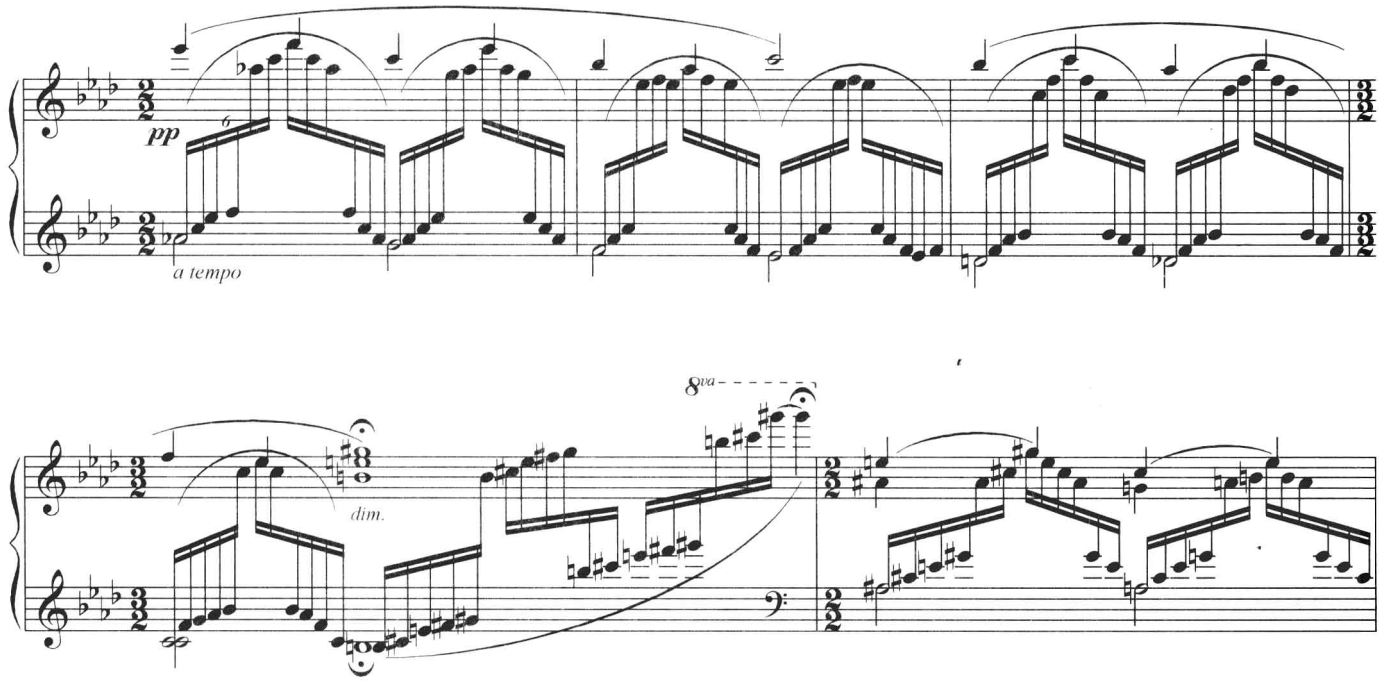
1）七声音阶

在作品中插入七声音阶，在欧美作品中尤多。例282肖邦《夜曲》是一个典型的例子，例中第6小节有一个跨越三个八度的上行七声音阶。

例282　肖邦《♯f小调夜曲》op.48 No.2

2）五声音阶

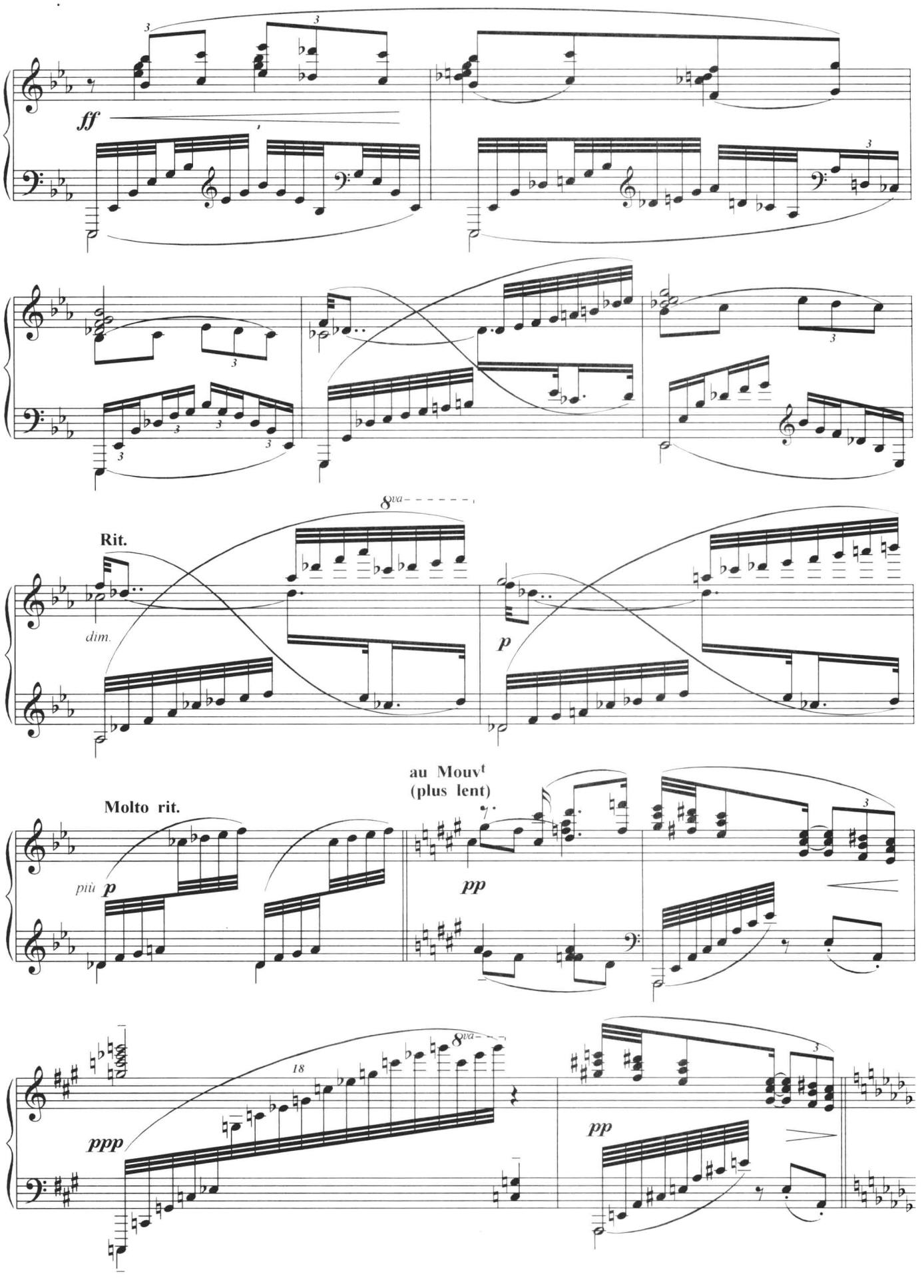
下例第4小节有一个上行的两个八度多的上行五声音阶。

例283　储望华《前奏曲·幽谷濺音》

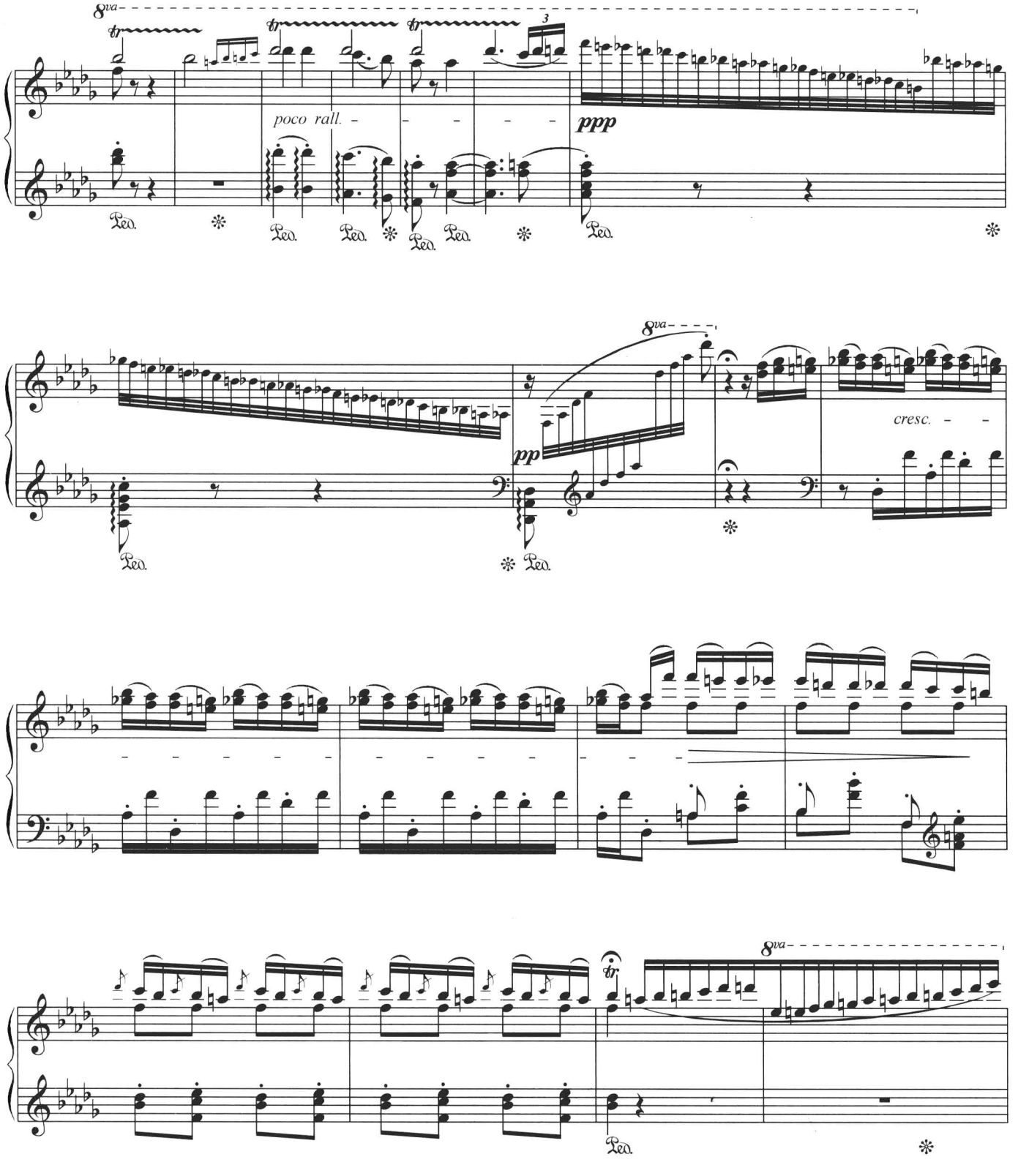


3) 全音阶

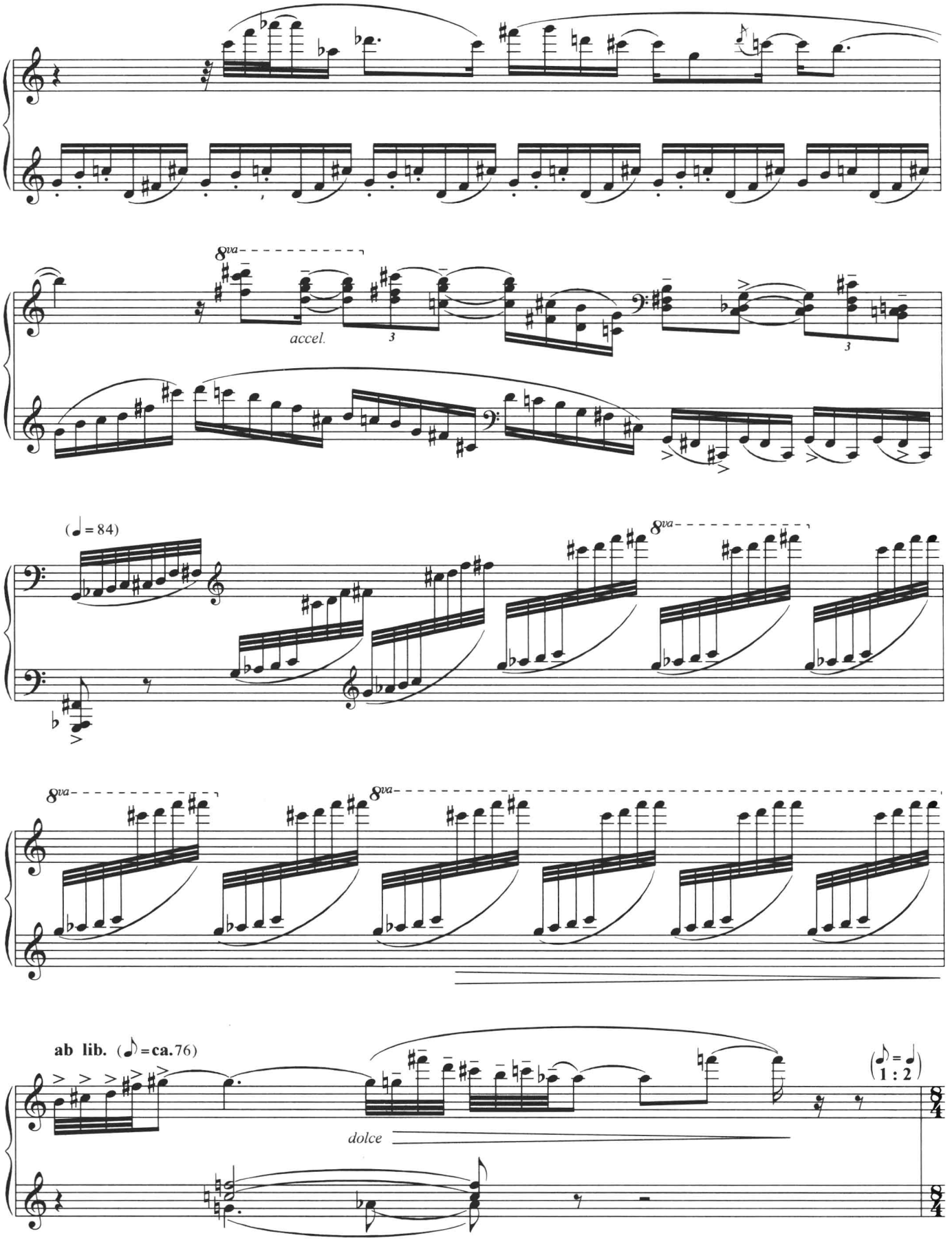
在德彪西的《水中倒影》中，谱例第4、第7、第8小节三次出现上行全音阶。

例284 德彪西《水中倒影》(1905)

4) 半音阶

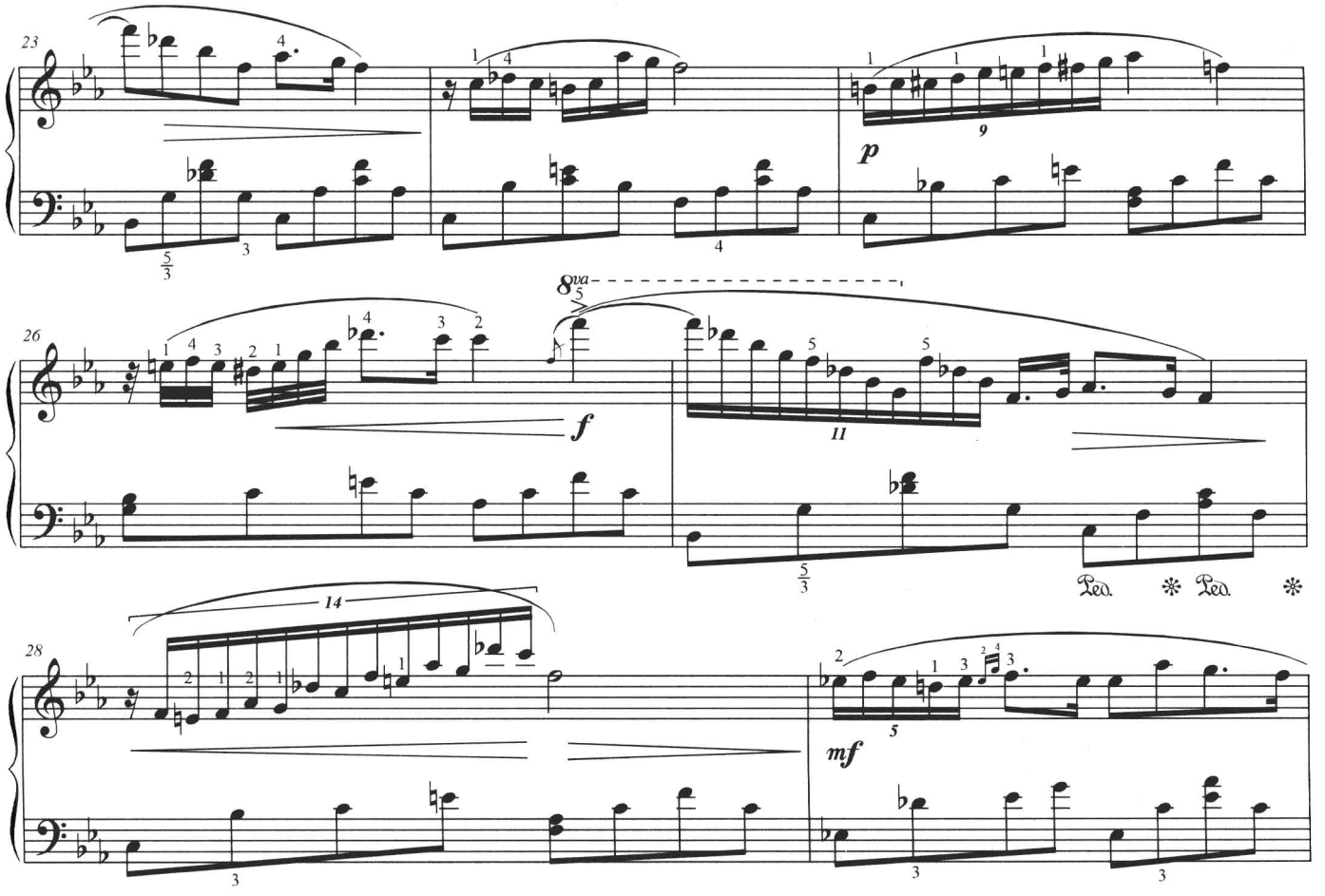
在例285李斯特的《第12匈牙利狂想曲》中，谱例的第7、第8小节出现长达近四个八度的半音阶下行线条；第18、第19小节出现上行的半音阶。

例285 李斯特《第12匈牙利狂想曲》

5) 其他人工音阶

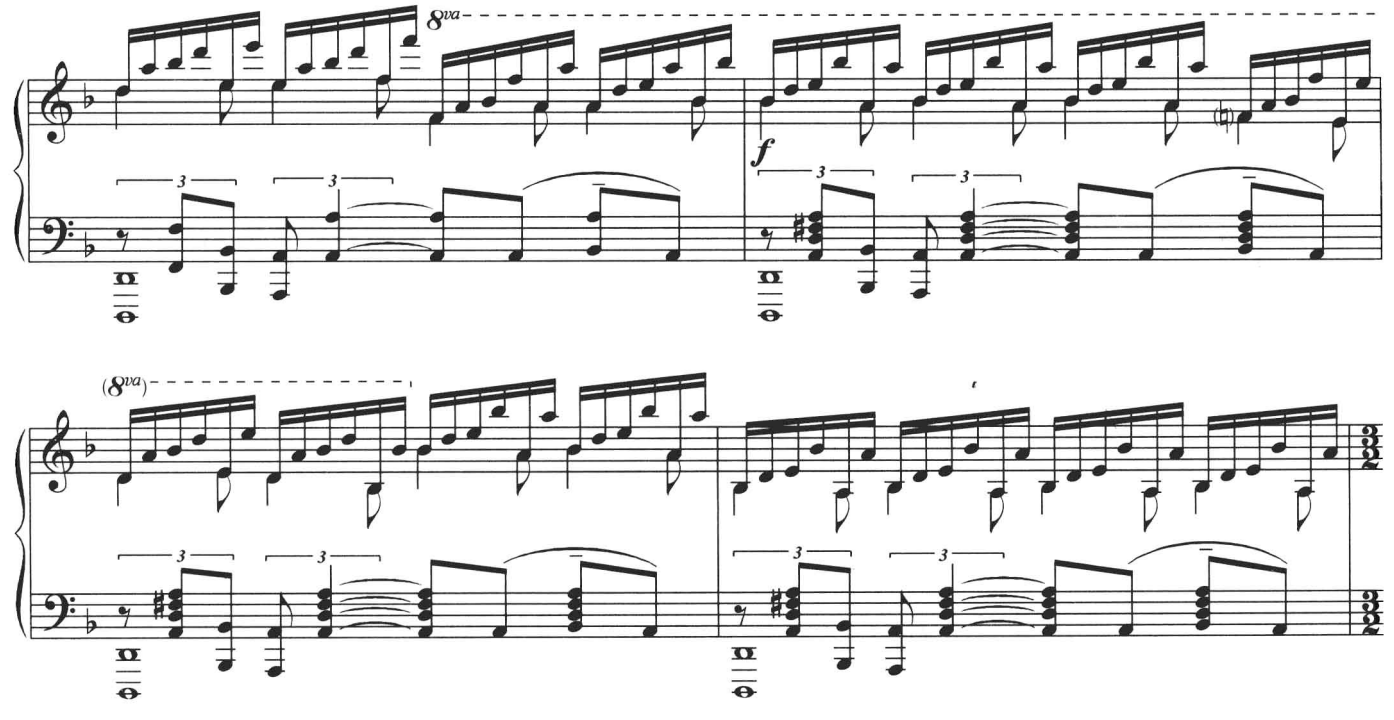
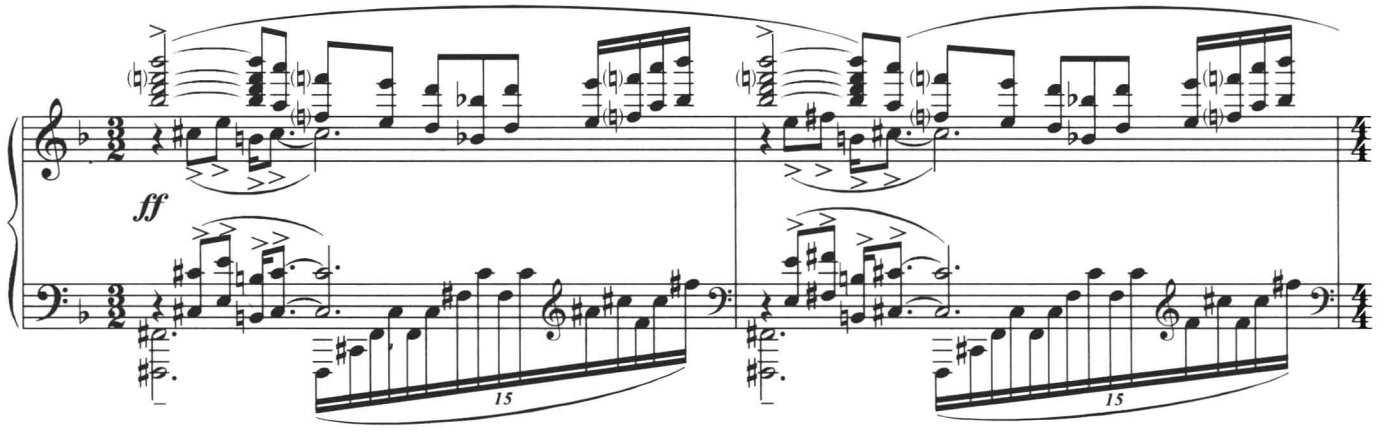
中国著名作曲家赵晓生的钢琴独奏曲《太极》，谱例中的第3、第4小节出现了一次以小二度和小三度交替为特点的人工音阶华彩线条，非常有特点。

例286 赵晓生《太极》

6. 琶音式进行

在旋律线条中插入琶音式进行也是常见的。下例选自肖邦的作品，例287的第5小节就是很好的例子。

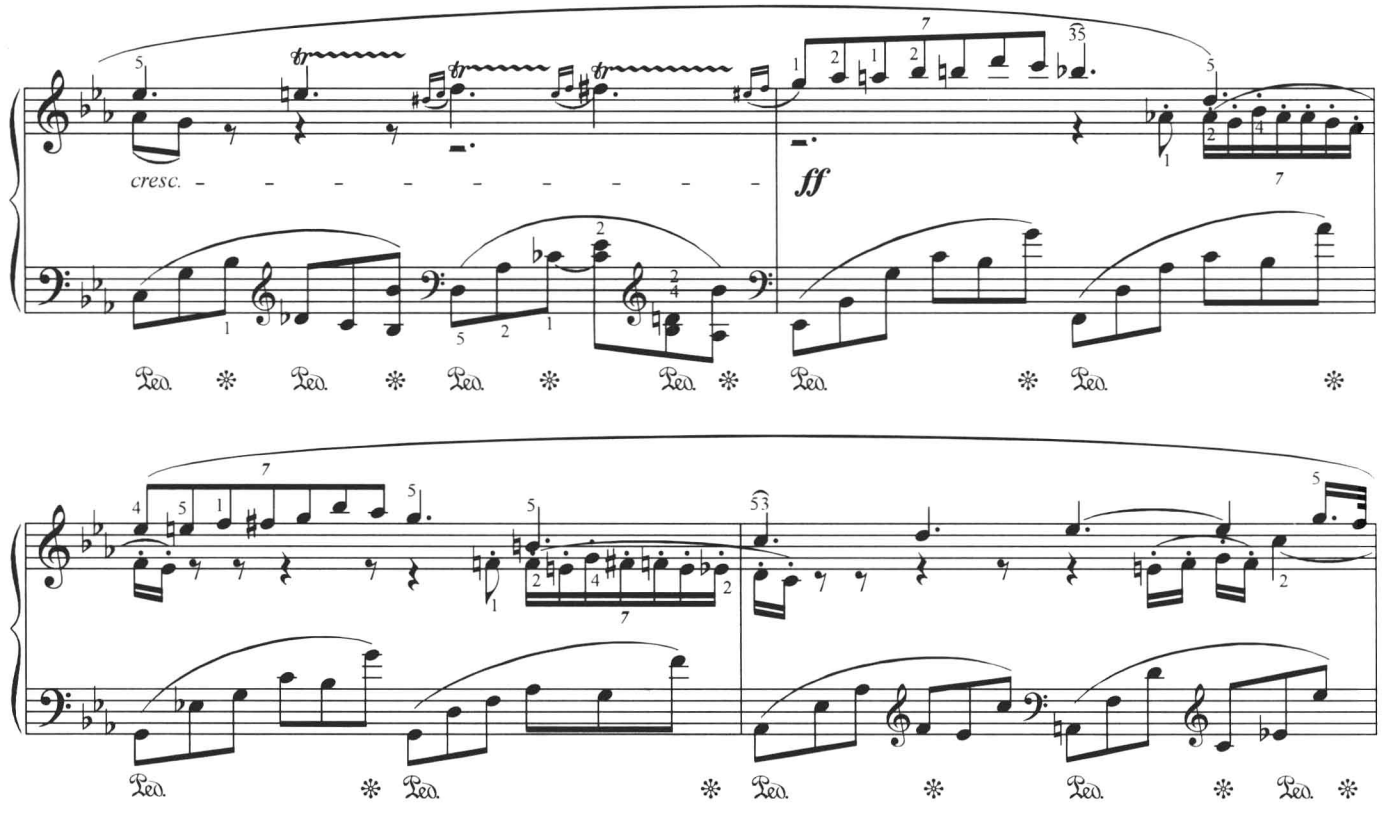
例287 肖邦《c小调夜曲》

7. 旋律骨干音加小音符的流动

这种织体写法是在旋律骨干音之间加上16分音符或32分音符等，形成富流动感的线条。下例都是在4分音符和8分音符构成的旋律骨干中间加上许多16分音符，形成非常流动的线条，使人觉得特别流畅。

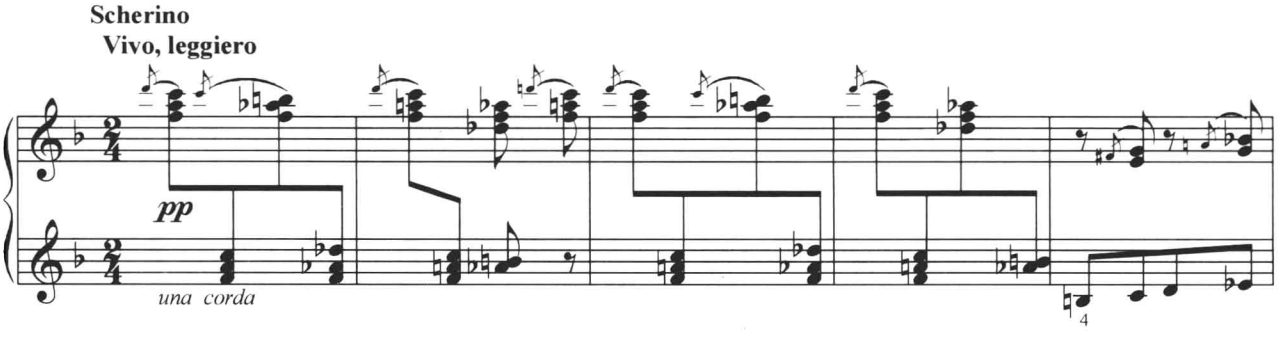
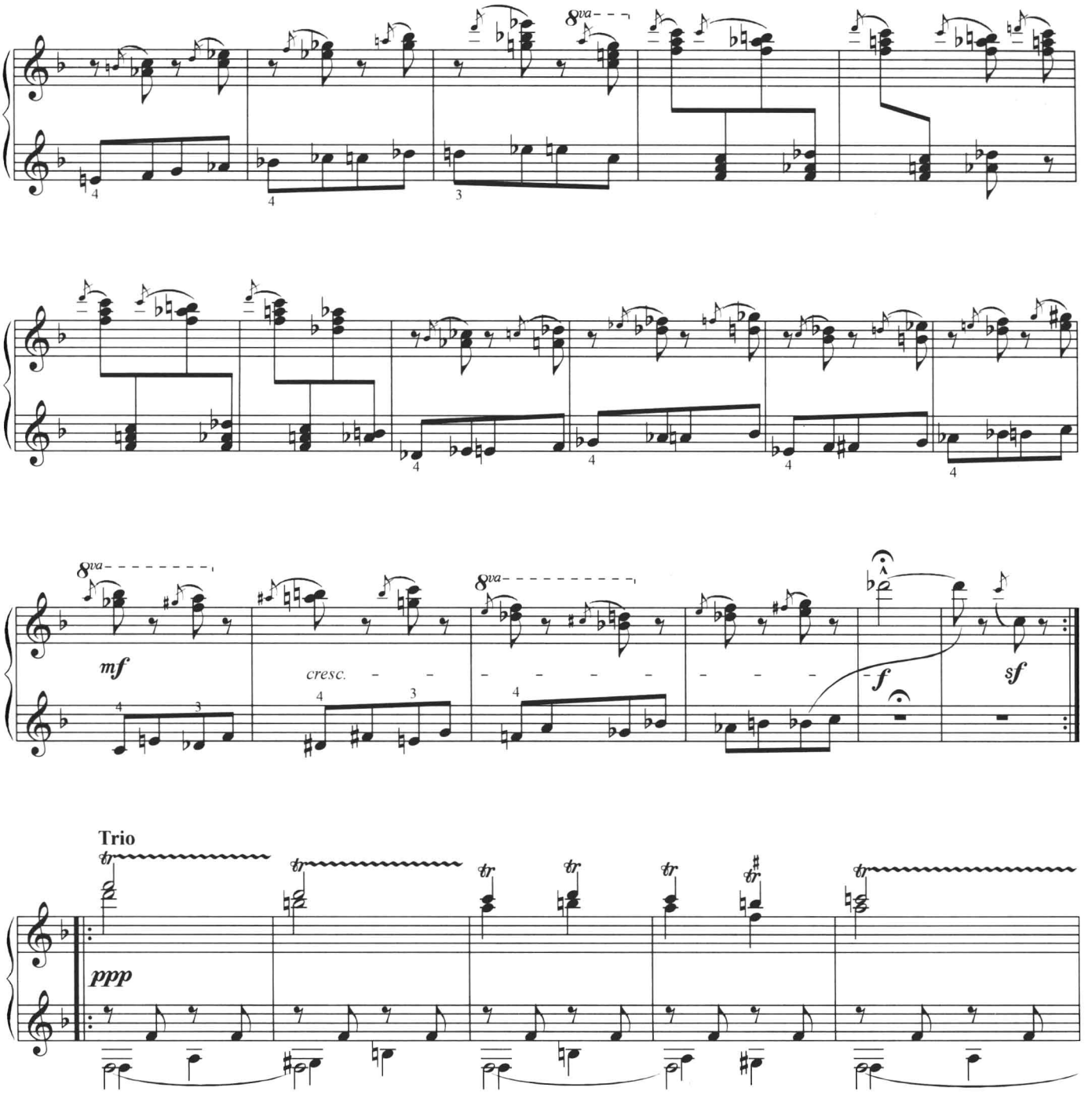
例288 汪立三《涛声》



8. 旋律线条加颤音（tr）

在旋律线条的某个部分加用颤音（tr），是一种使旋律线条生辉的手法。如下例的第1小节（肖邦《♭E大调夜曲》）。

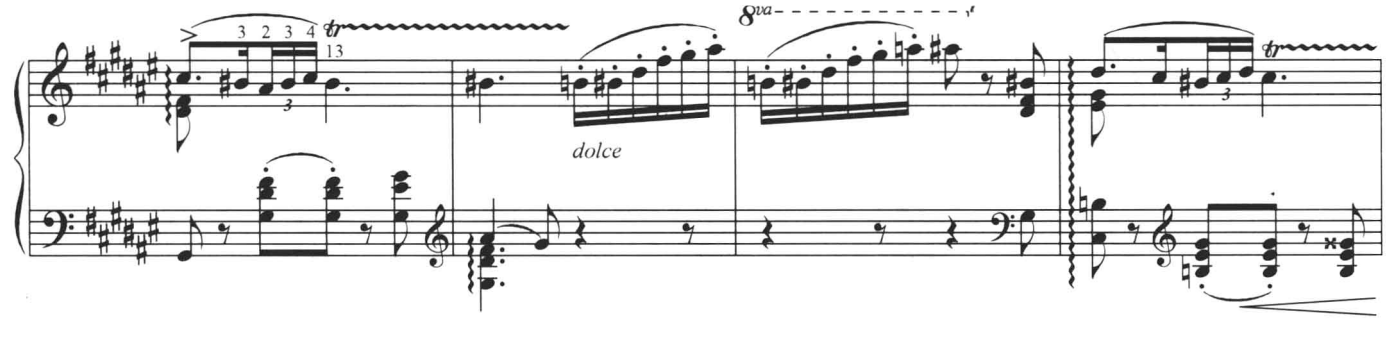
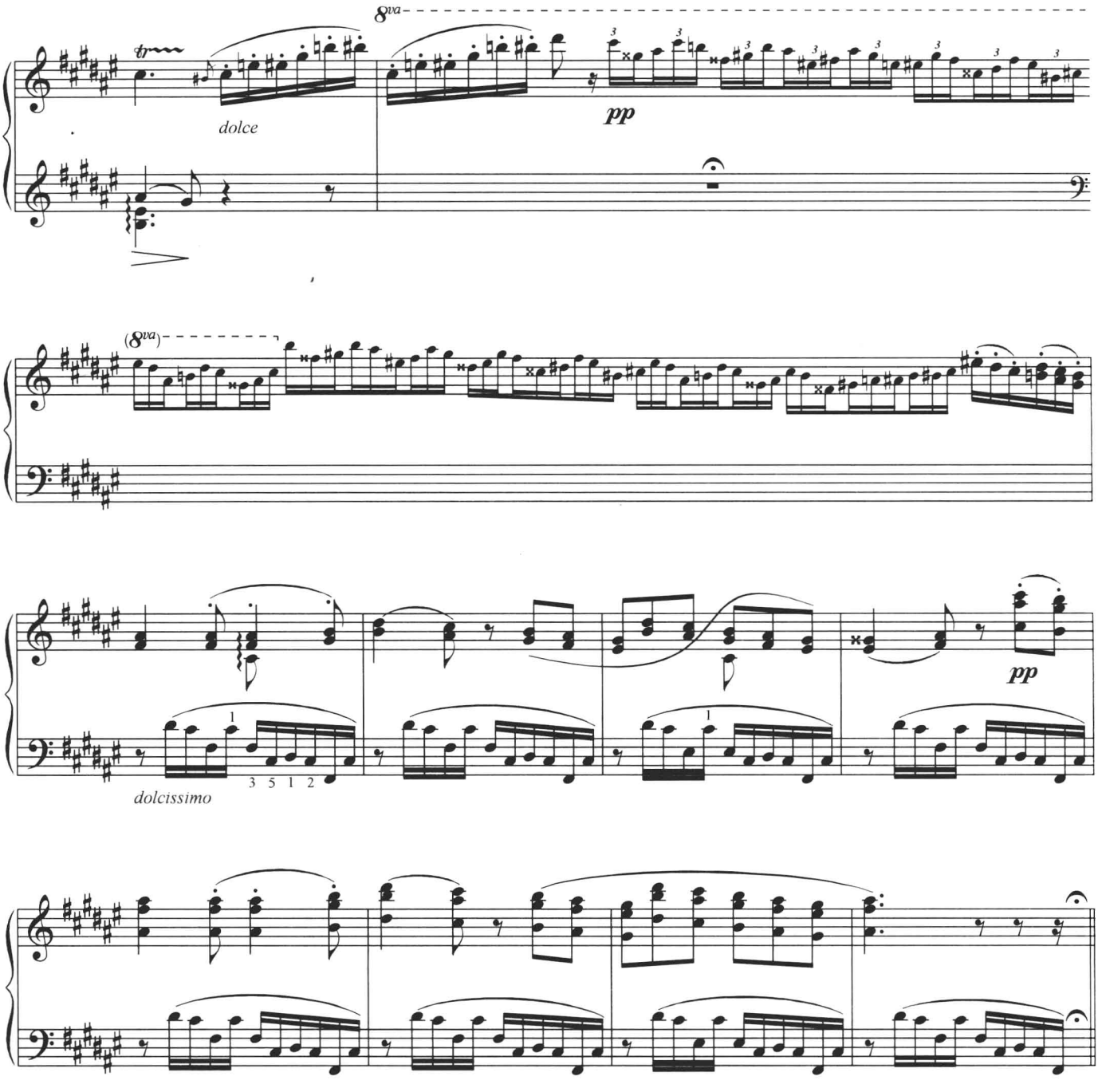
例289　肖邦《♭E大调夜曲》op.55 No.2

9. 加装饰音修饰

加用装饰音，也是一种润饰旋律线条的有效方法。下例用了大量倚音，塑造了活泼可爱的小母雏的生动形象。

例290　穆索尔斯基《图画展览会V. 小母雏》

10. 单声部华彩

华彩是自由发挥的段落，可以组合音阶、琶音、各种旋律型等，单声部的华彩是旋律线条的一种独特形态。李斯特《威尼斯船歌》中的单声部华彩（例中的第6小节）主要由旋律型构成。

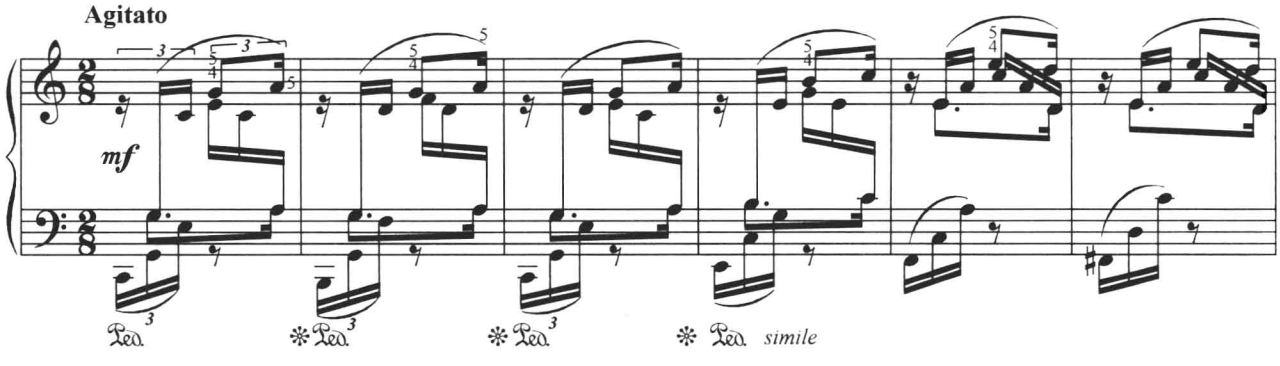
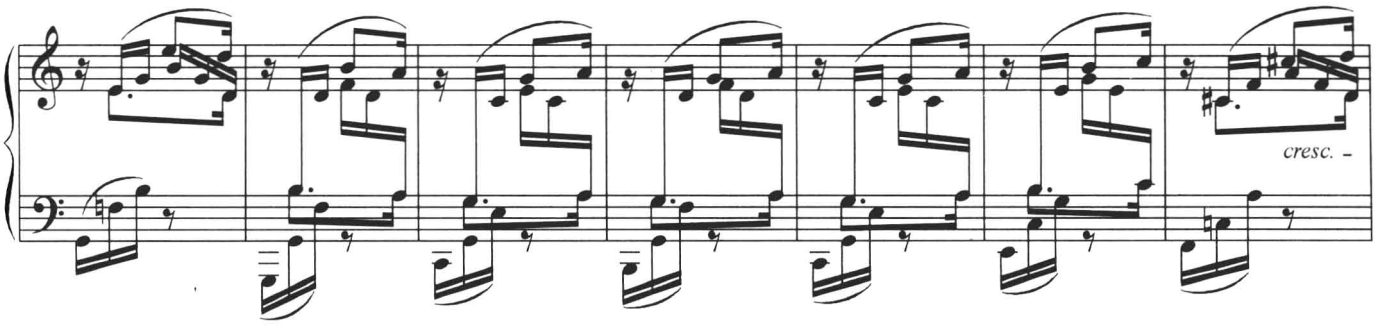
例291　李斯特《威尼斯船歌》



11. 隐伏的旋律

隐伏的旋律较多用在分解和弦音型或旋律音型之中。肖邦的《C大调前奏曲》是由低、中、高三个层次的分解音型构成，中、高层中隐伏的二度进行，是一个八度呼应的旋律线条，在第1小节是g—a的进行。

例292 肖邦《C大调前奏曲》



习题 十九

运用本章论述的各种手法，可以自由选择，可以自由组合，写作三至六条钢琴化的旋律线条，每条旋律的长度控制在20小节之内。结构采用两句、三句、四句的各种乐段。

第二十章 钢琴作品主调音乐织体（上）

音乐织体是指音乐作品各声部的组合方式，即音乐材料综合结合的各种形态。在多声部的音乐中音乐织体分为两大类，即主调音乐织体和复调音乐织体。也可综合运用这两大类，即混合织体。主调音乐织体的类别特别多，本章涉及其中的十种。

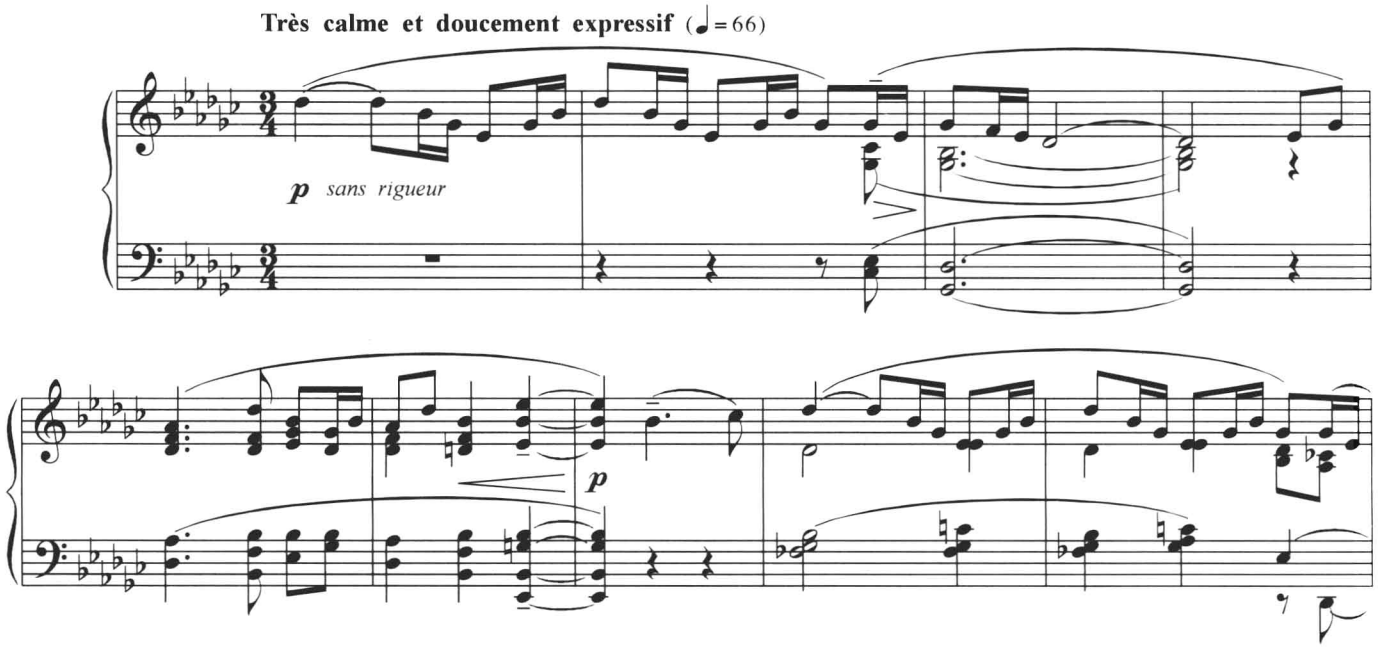
（一）单声部

单声部也是一种音乐织体，在多声部的音乐作品中（包括钢琴作品）往往是其中的一个片断用单声部处理。

1.用在作品开端

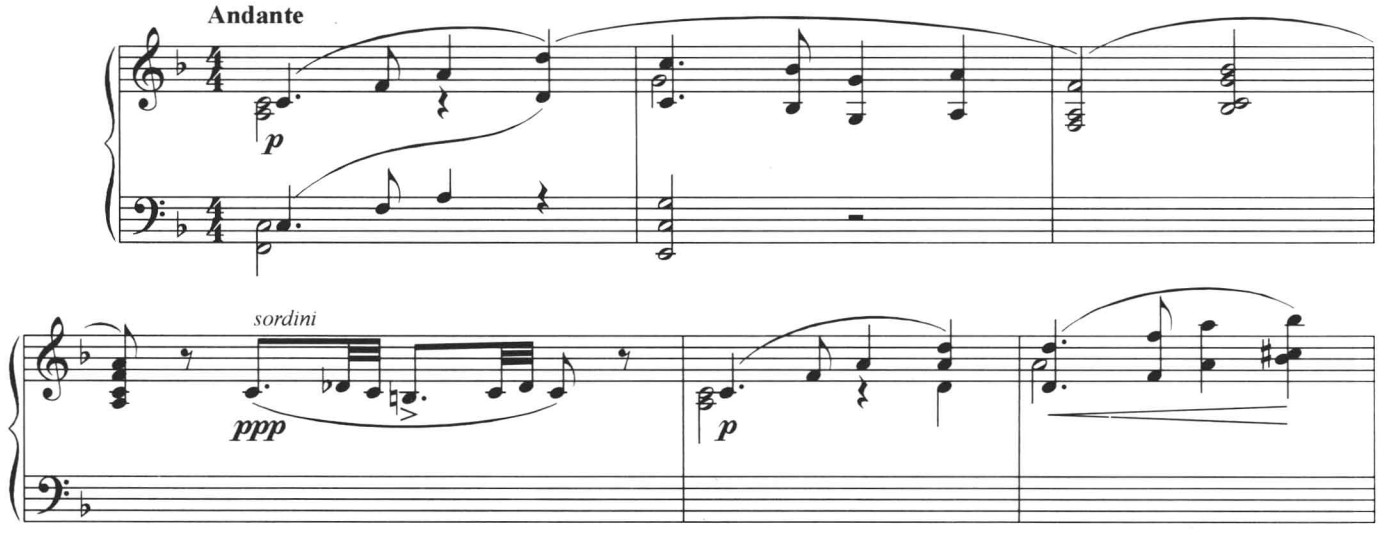
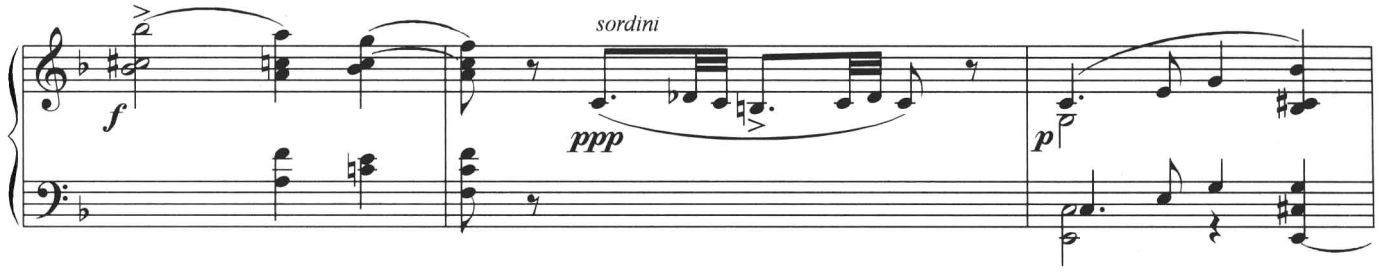
这种情况较多。例293德彪西的钢琴前奏曲《亚麻色头发的女郎》的开始两个小节是单声部，随后才出现其他声部形成和声的进行。

例293 德彪西《前奏曲Ⅷ. 亚麻色头发的女郎》



2.用在作品中间

下例舒伯特的钢琴奏鸣曲的这个部分，在第一、第二乐句间及第二、第三乐句间，有短小的单声部间奏（也可称“小过门”）。

例294 舒伯特《第五钢琴奏鸣曲》第二乐章



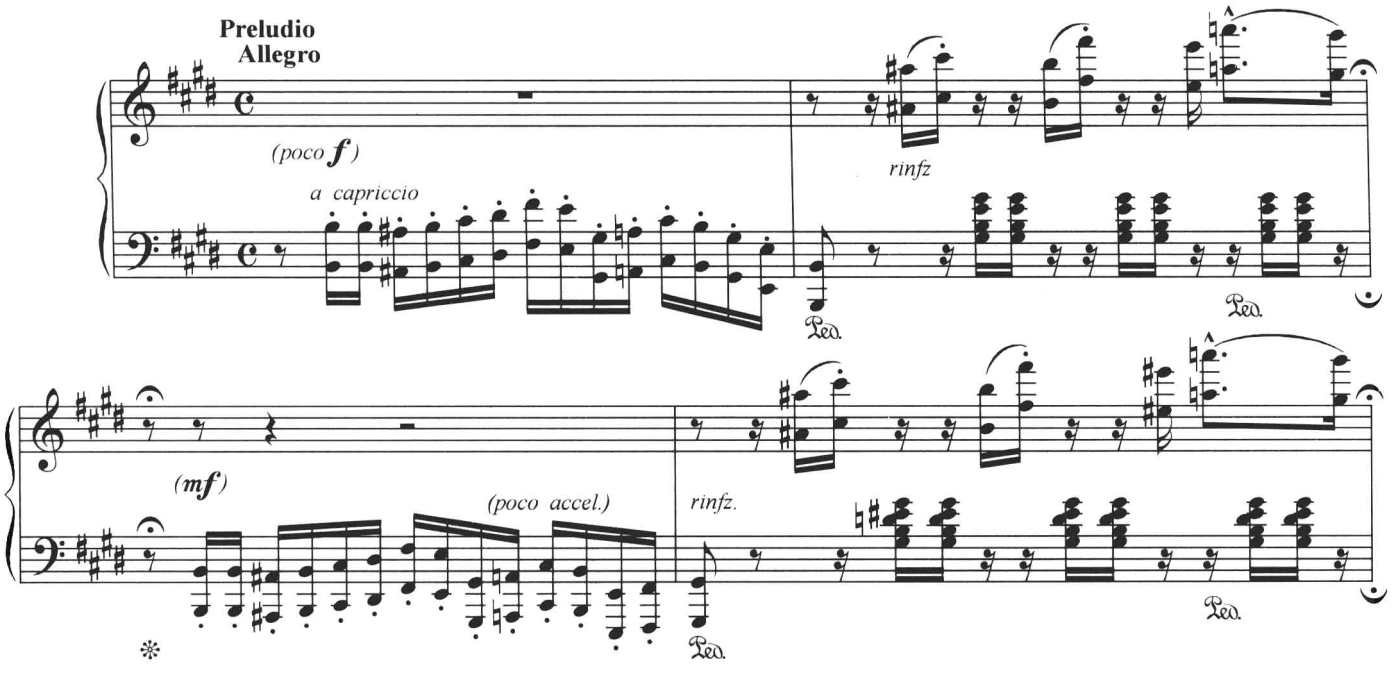
（二）八度重复

八度重复也可构成另一种织体形式，其形态有下面三种。

1.单八度

即只用1个八度重复。例295李斯特的《弄臣》的第1、第3小节就是典型的例子。

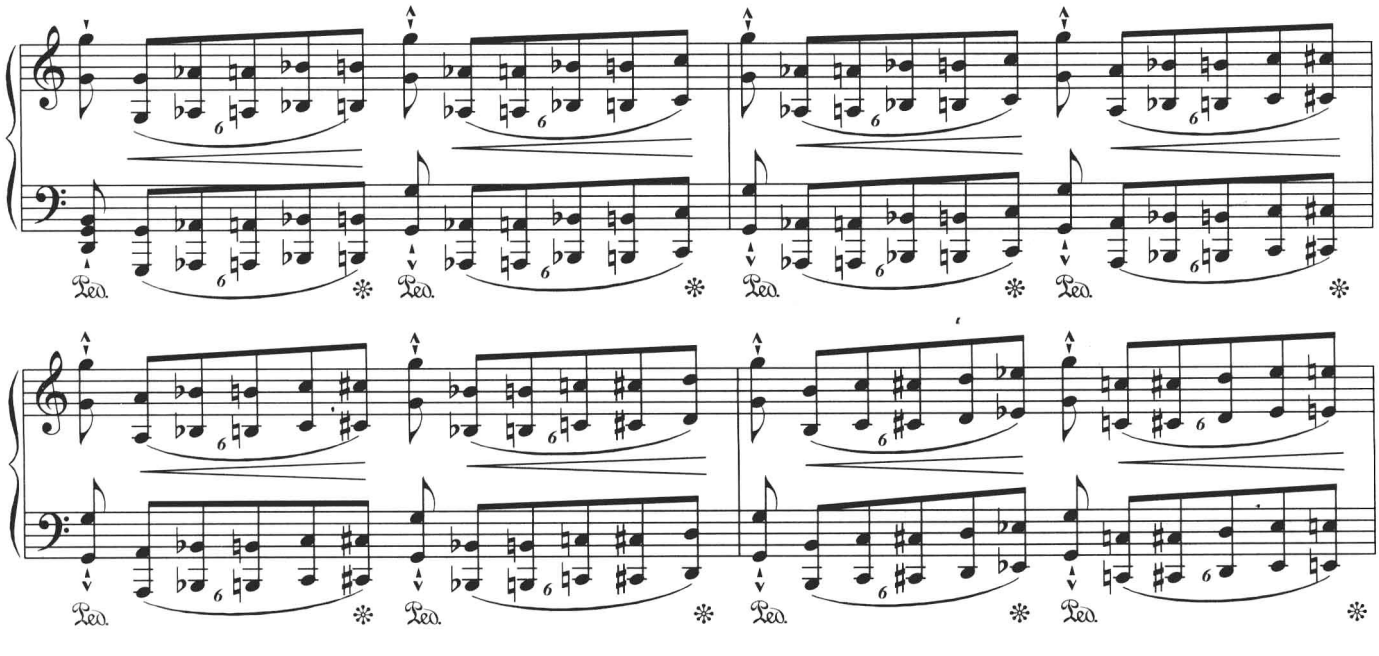
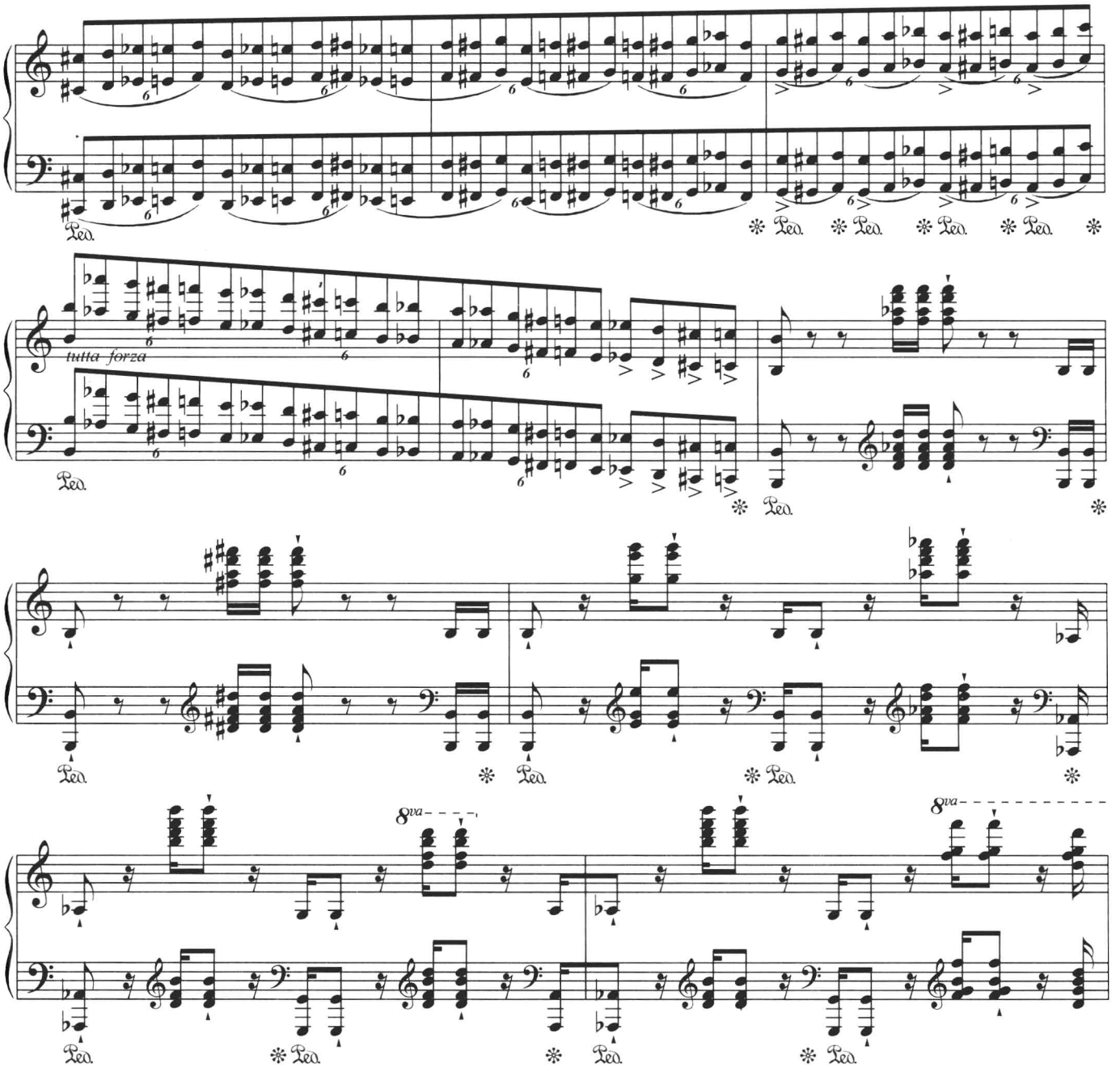
例295 李斯特 改编曲《弄臣》



2.多八度

即用了几个八度的重复。例296的李斯特作品中，两手均弹奏八度，实际上是相邻的三个八度齐奏。

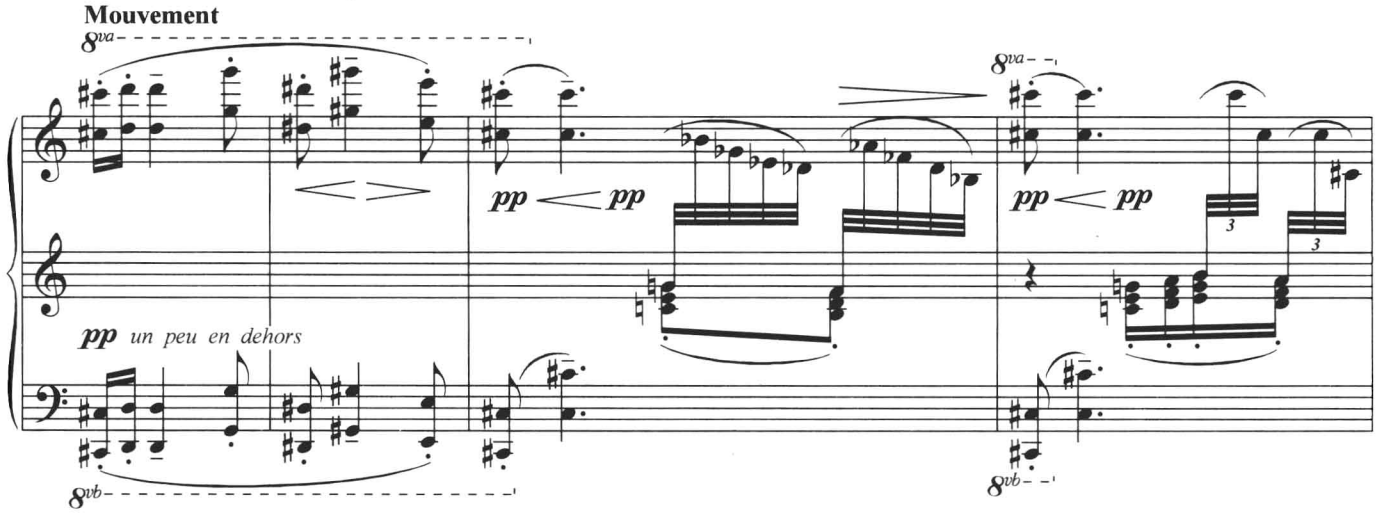
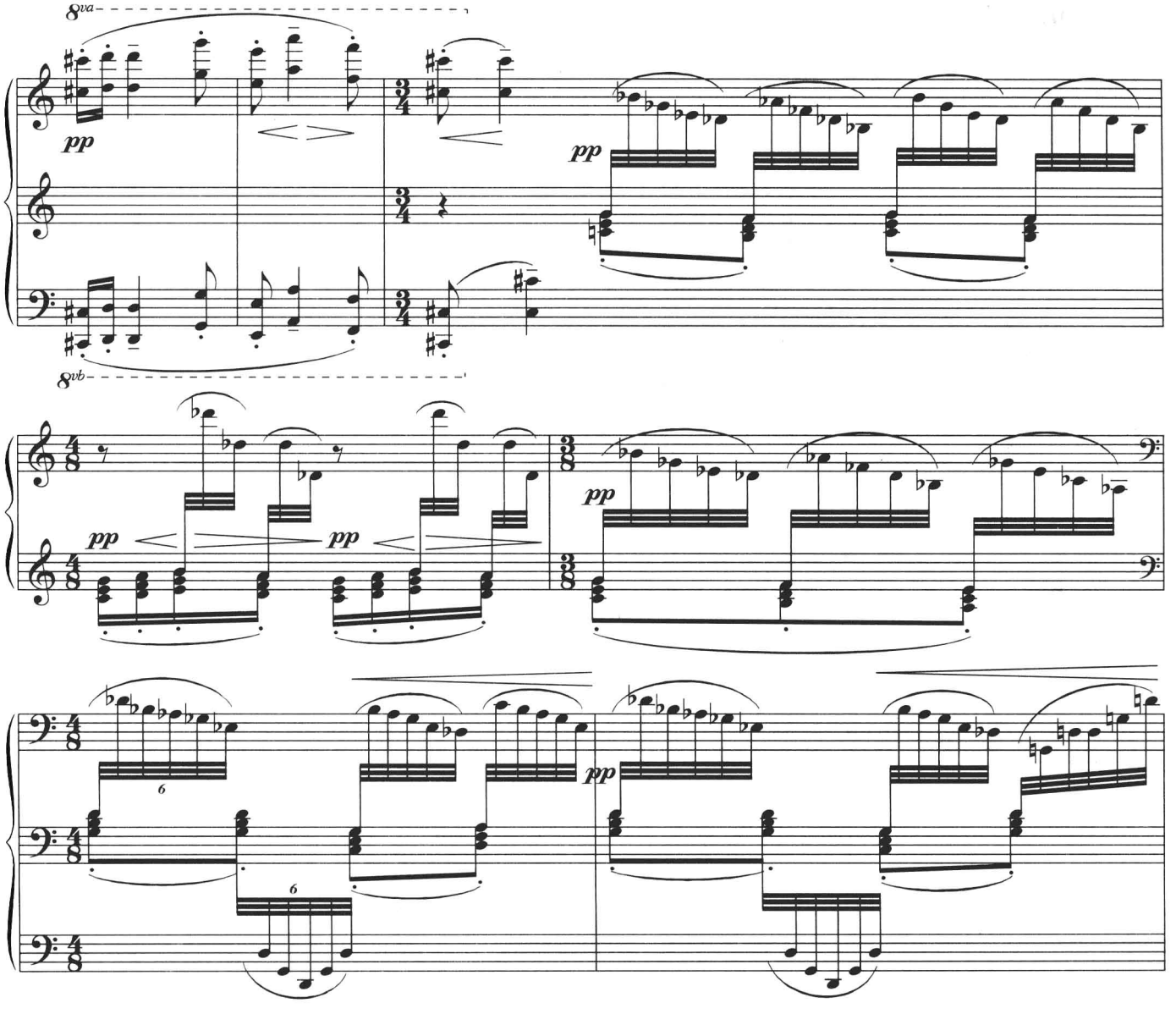
例296 李斯特《里昂》



3.中间抽空的八度重复

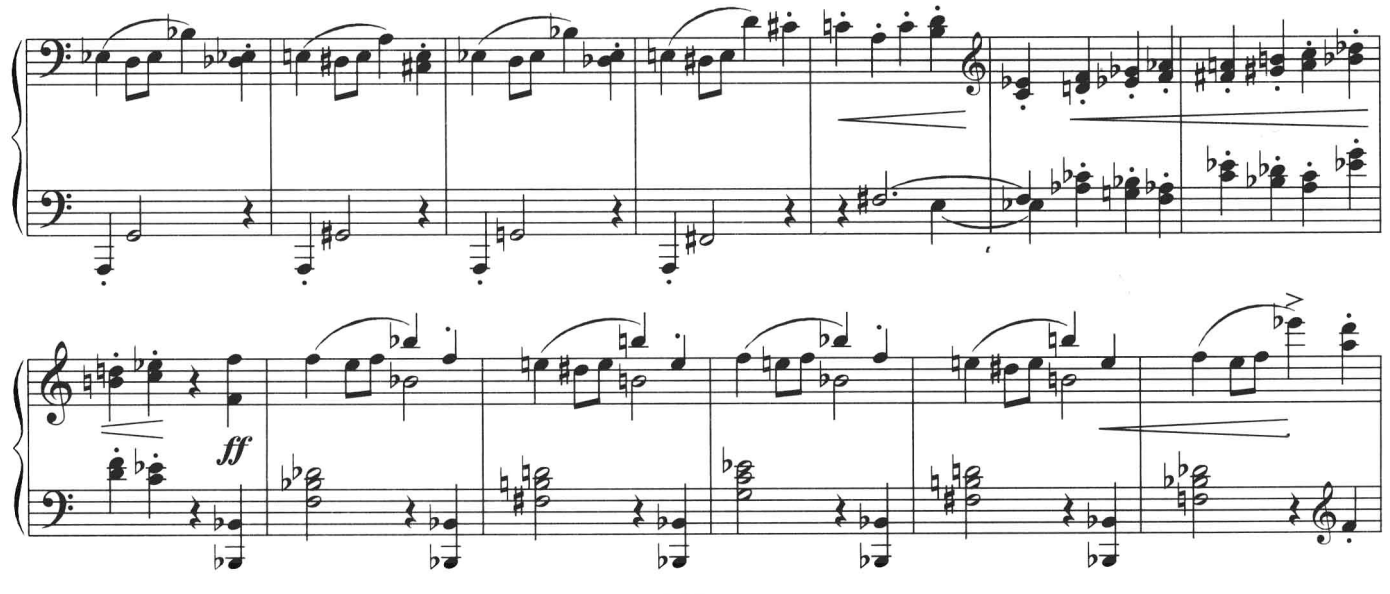
有时两只手均弹奏八度，但两手中间又有很大的空间。下例德彪西的《雾》，两手分别在极高音区和极低音区弹奏，中间有很大的空间。

例297 德彪西《前奏曲XⅢ·雾》

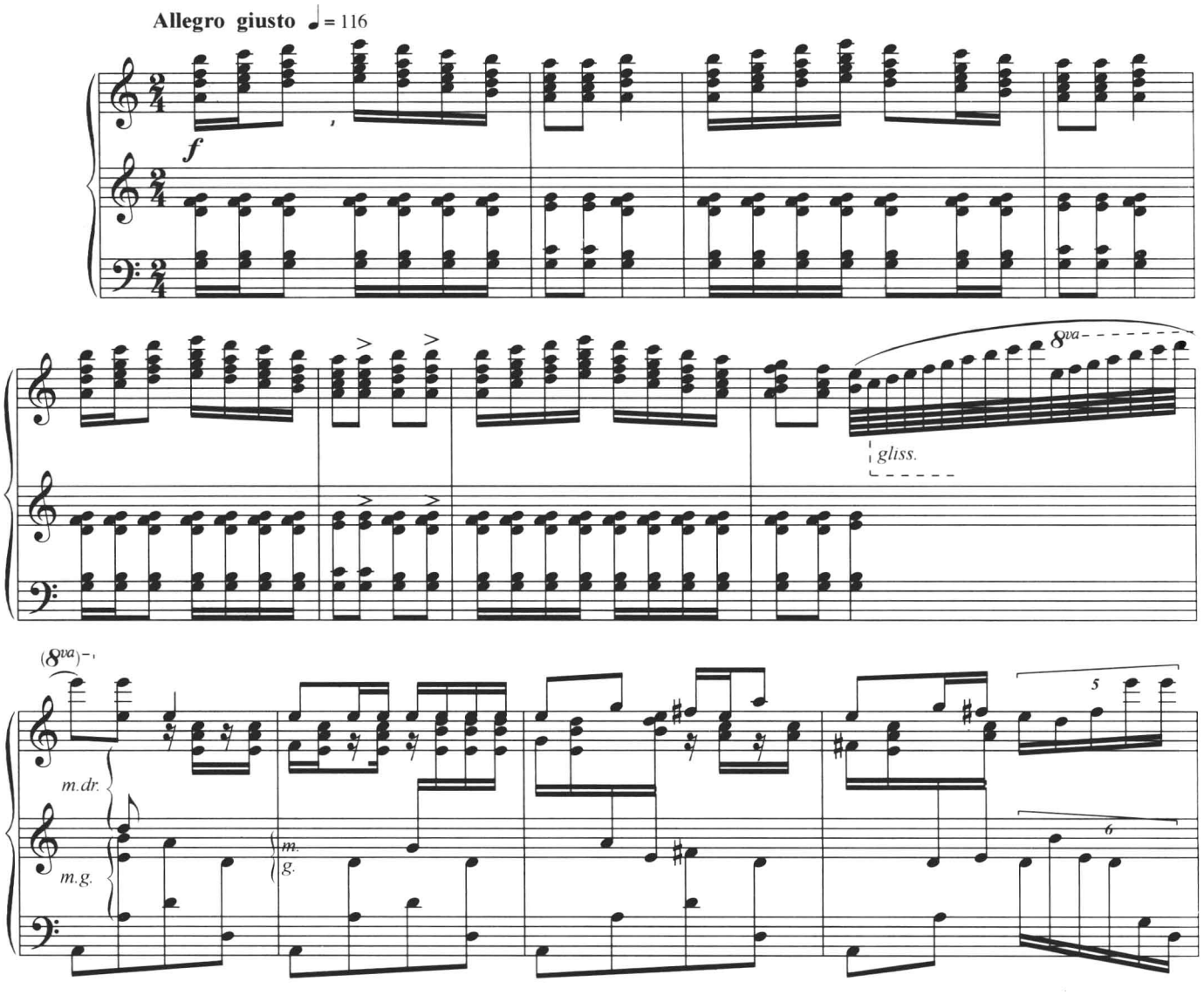


（三）其他音程平行

旋律线条也可用其他音程平行。例298亨德来特钢琴奏鸣曲的这个谱例，第6——第8小节是两手平行三度反向进行。

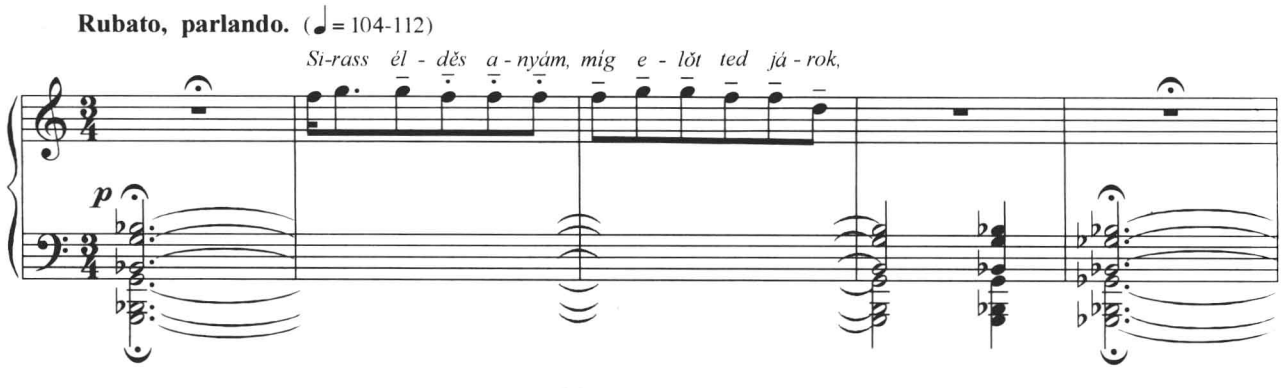
例298　亨德来特《♭B大调奏鸣曲》第二乐章片断

（四）柱式

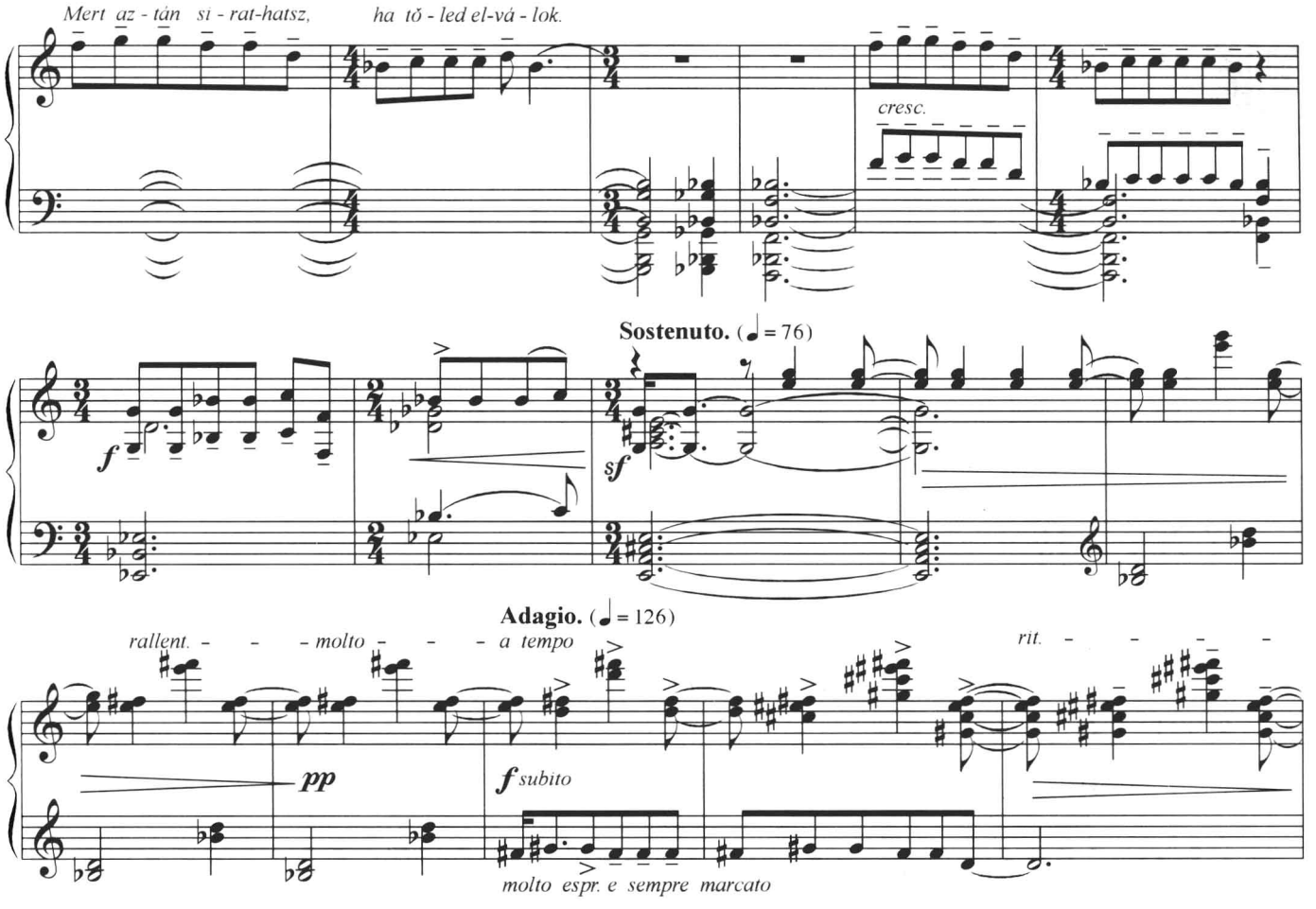
柱式即全部声部节奏一致或基本相同，用在较慢速度的进行中较多，也有用在快速进行中。如下例斯特拉文斯基《彼得鲁什卡》前8小节全部是柱式的进行，速度比较快，节奏感强烈。

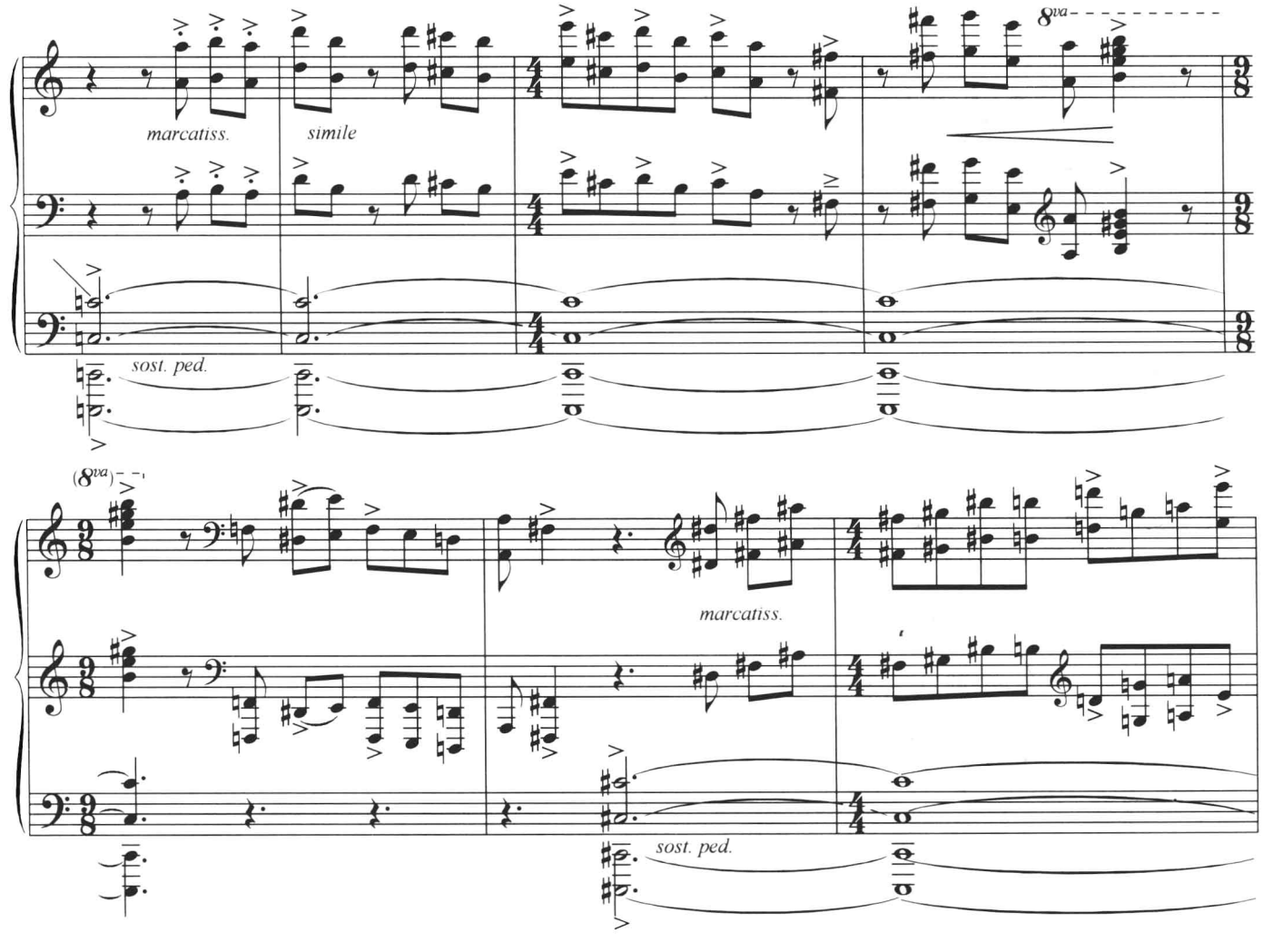
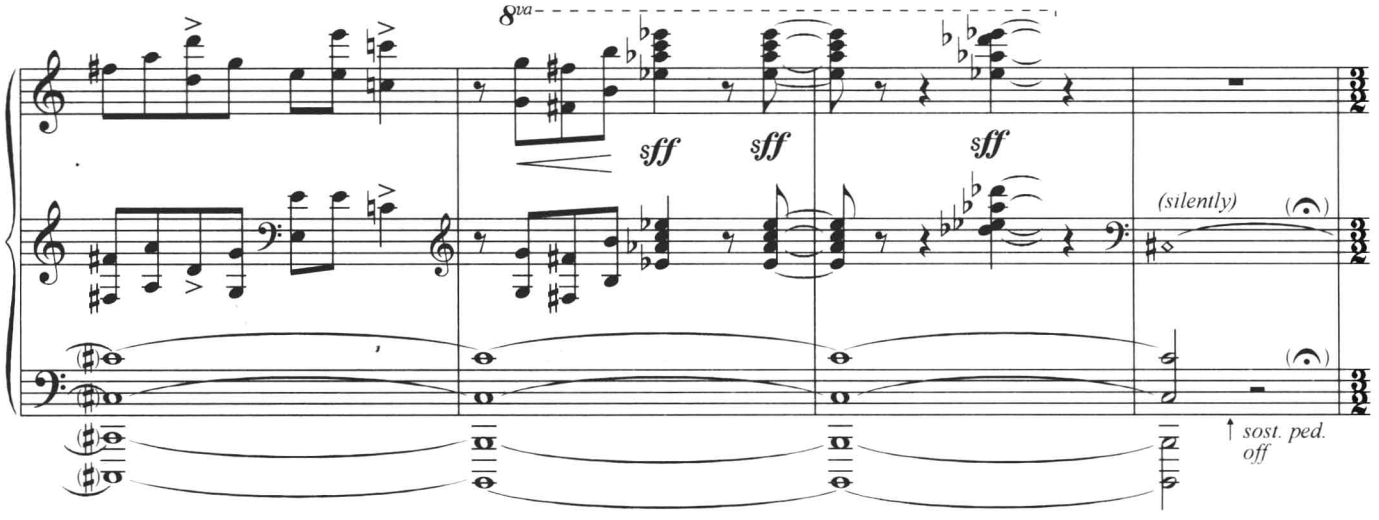
例299 斯特拉文斯基《彼得鲁什卡》

（五）衬托

在长音或长音和弦的背景上，突出流动的旋律，这就是衬托的织体。下例柯达伊的钢琴小曲低音区由双手弹奏长音延长的和弦，然后高声部出现单声部的旋律，到第10小节旋律变为八度重复的形态了。美国著名作曲家卡特的《钢琴奏鸣曲》片断低音区是双手三个八度长音，高音区是两个八度重复的旋律进行。

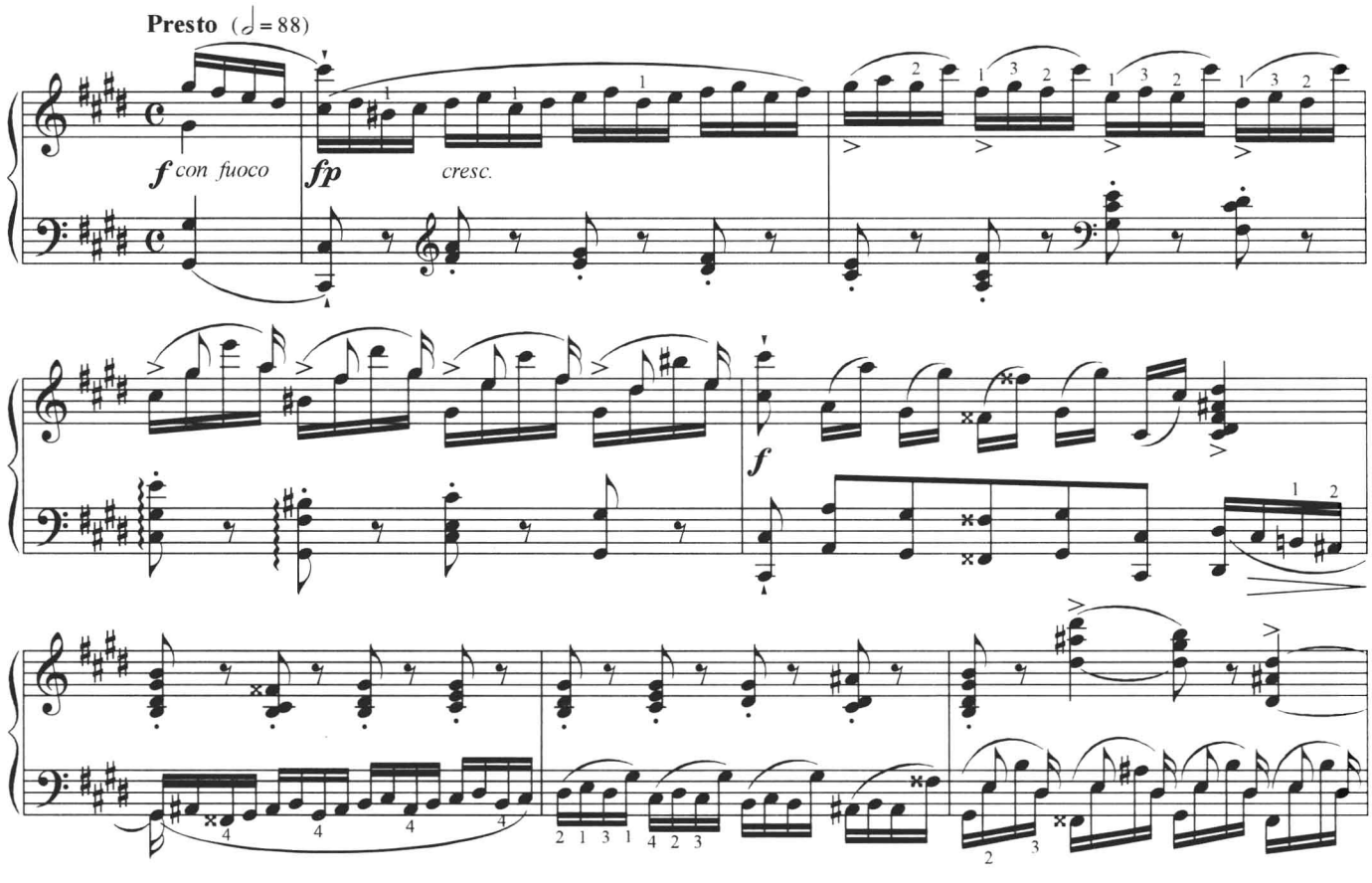
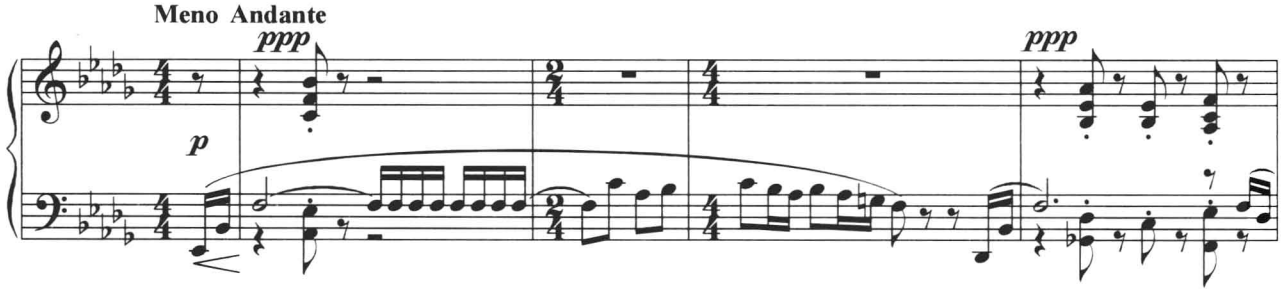
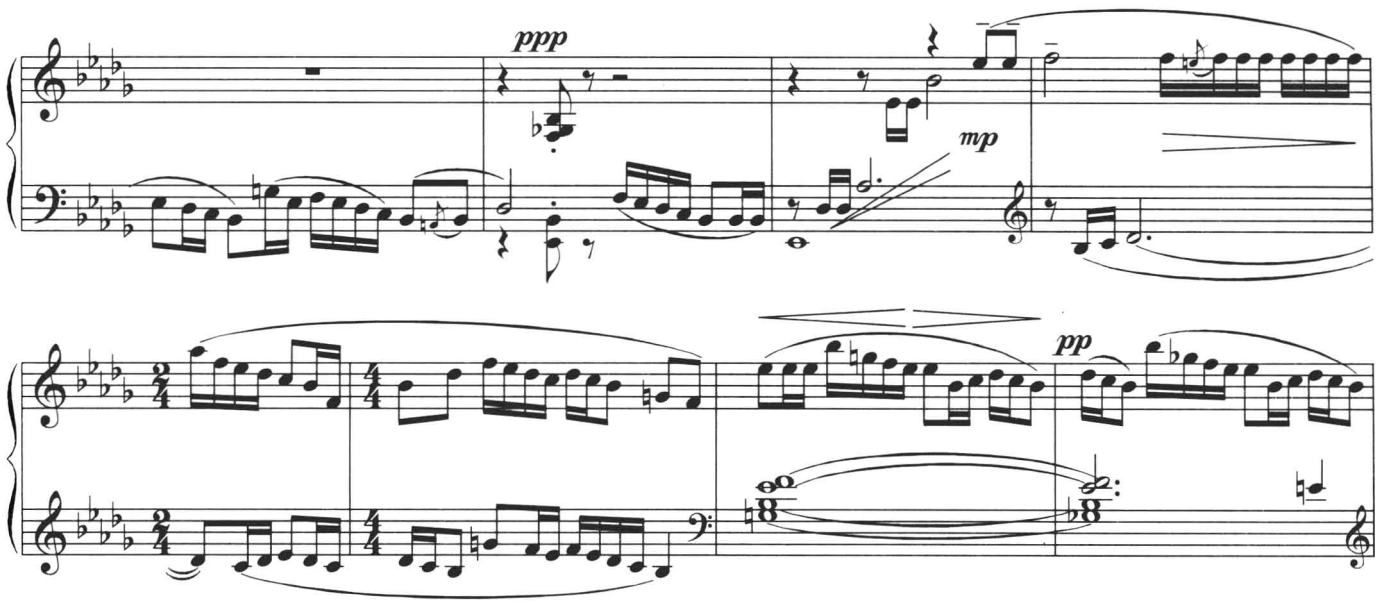
例300之一 柯达伊《七首钢琴小品 · Ⅱ》op.11





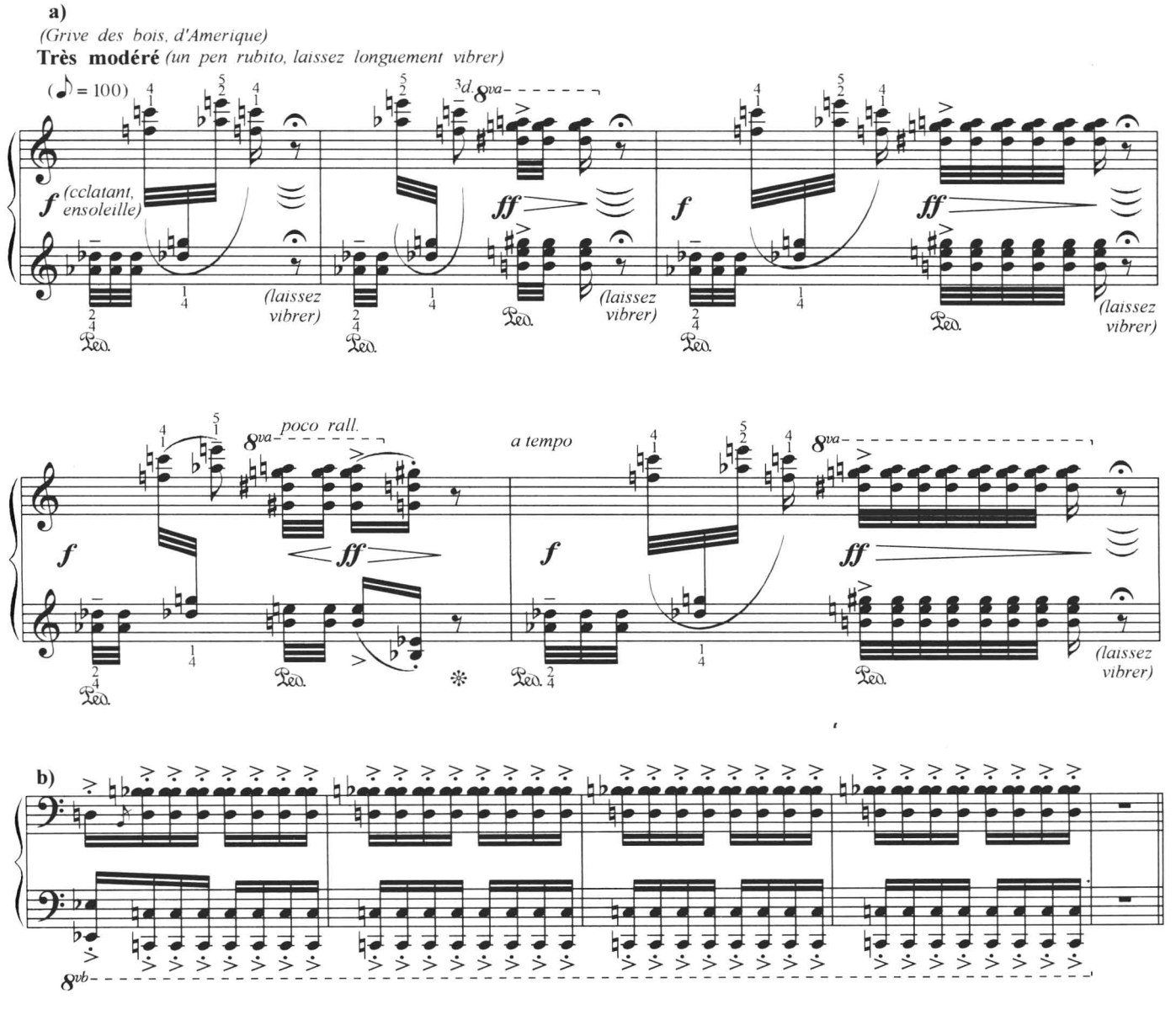
例300之二　卡特《钢琴奏鸣曲》第二乐章片断

（六）支持

在快速的旋律线条进行中，用短促的和弦支持其节奏点，这就是支持的织体。下面例子选自肖邦的作品，是典型的支持的织体。例302中国作曲家崔世光的作品比较特殊，其左手的低音旋律带有宣叙性，在前六小节也用了和弦的支持。

例301 肖邦《♯c小调练习曲》

例302 崔世光《山东风俗组曲Ⅴ·细雨》

（七）快速同音反复

快速的同音反复也是一种有特点的主调音乐钢琴织体，有些类似中国琵琶的轮奏。例303 a)第3、第5小节和 b)是双手弹奏的和弦式同音反复。

例303 梅西安《异国的鸟》 a)内部的片断 b)结束处

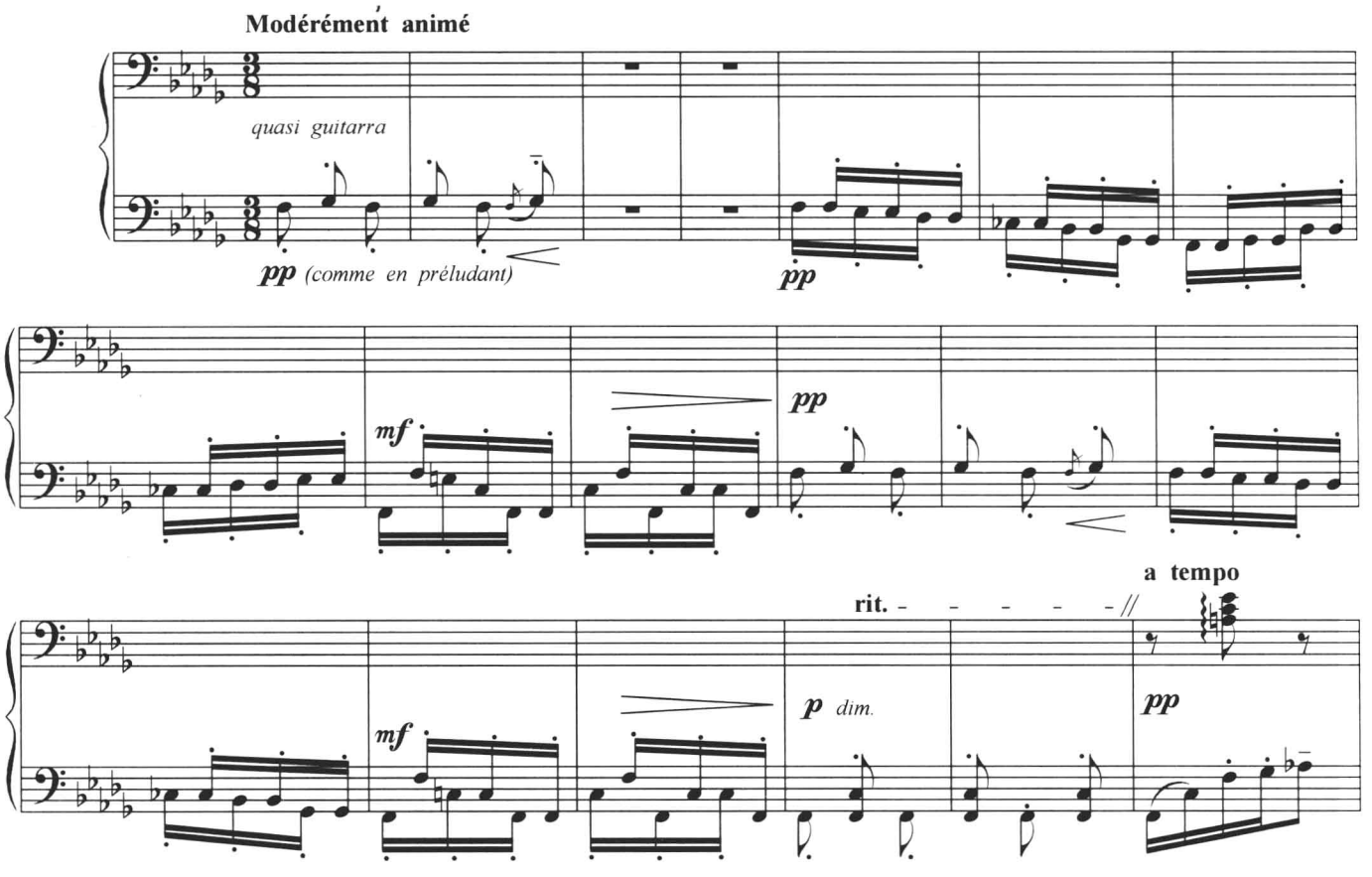


（八）双手交替织体

双手交替弹奏的织体也很有特点，常见以下的几种类型。

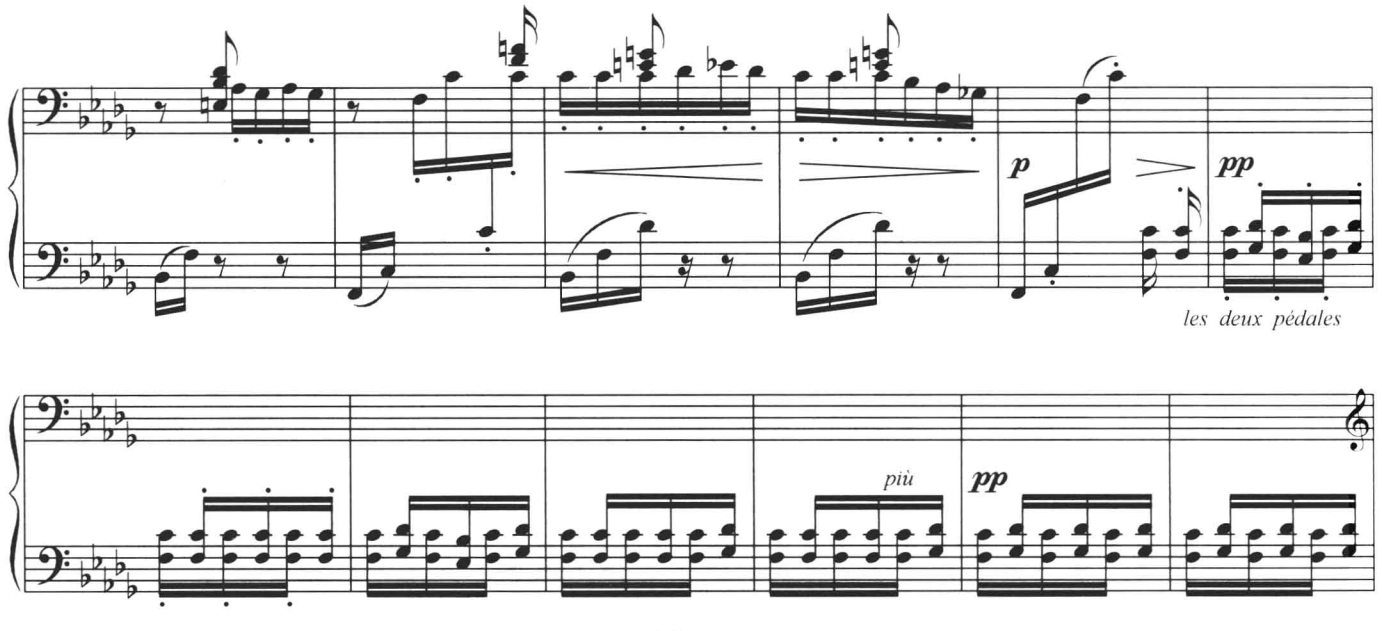
1. 单音交替

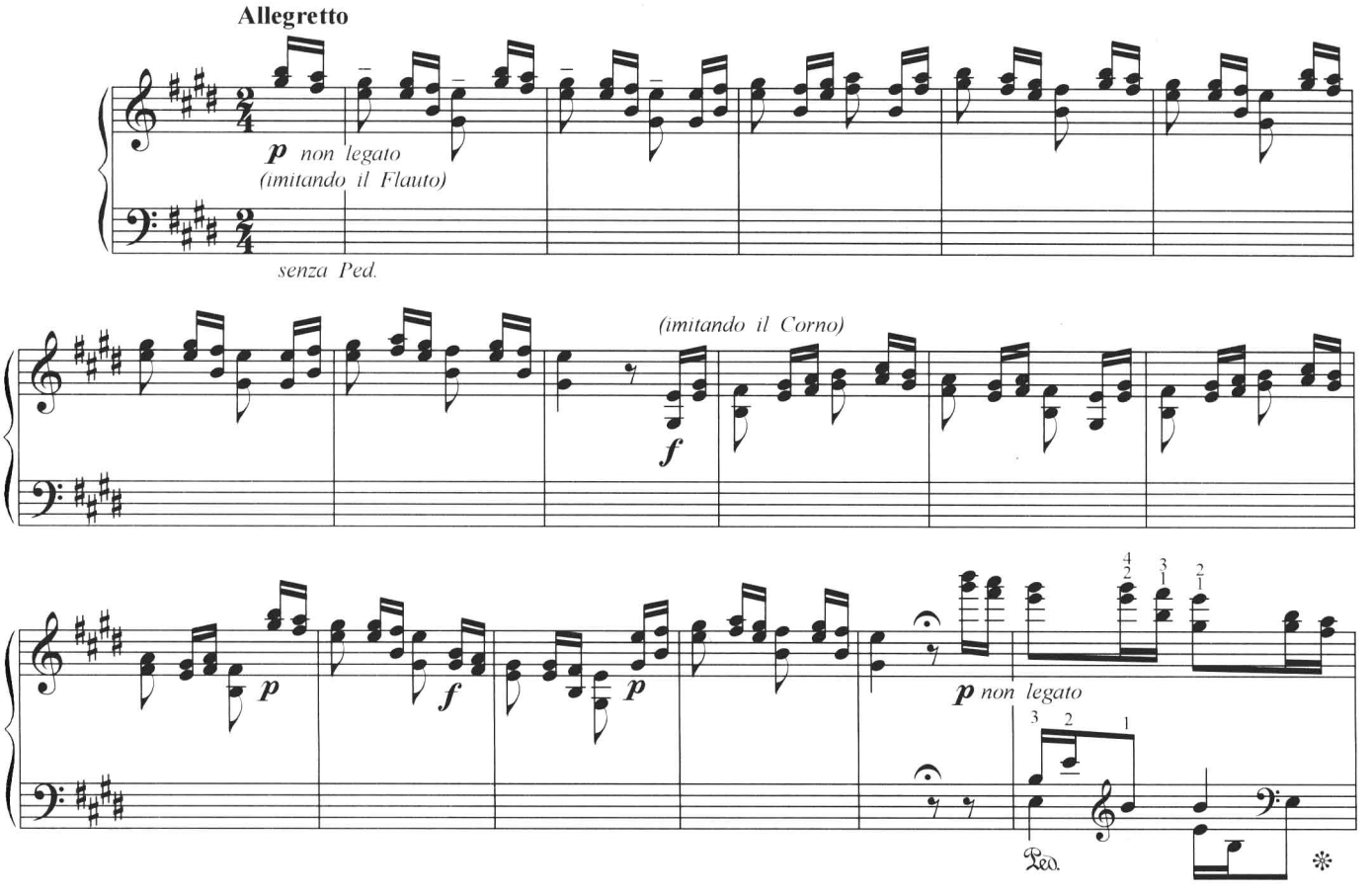
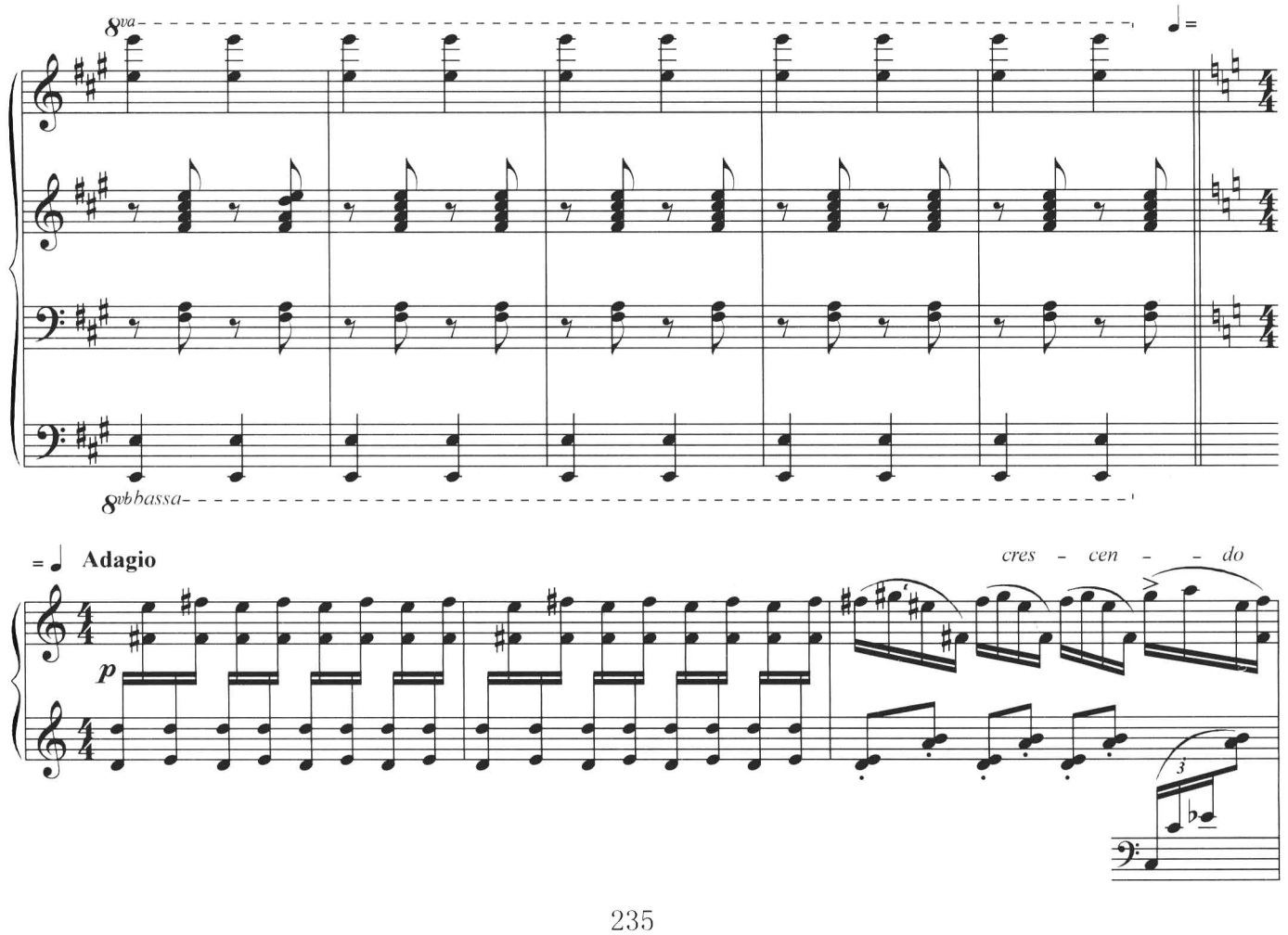
下例德彪西的《断续的小夜曲》双手交替弹奏单音，有时是同音反复（如第5——第8小节、第13——第14小节），有时双手弹奏不同的音。

例304　德彪西《前奏曲Ⅸ·断续的小夜曲》

2. 双音交替

下例的第5小节第3拍起是双音的交替。

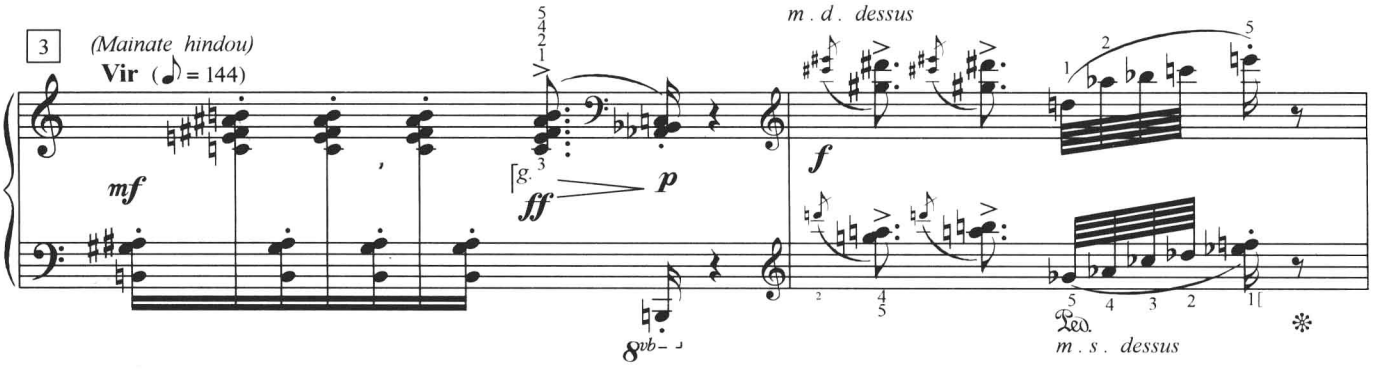
例305　德彪西《前奏曲Ⅸ·断续的小夜曲》



例306之一　李斯特《狩猎》

例306之二　斯特拉文斯基《彼得鲁什卡》

3. 和弦的交替

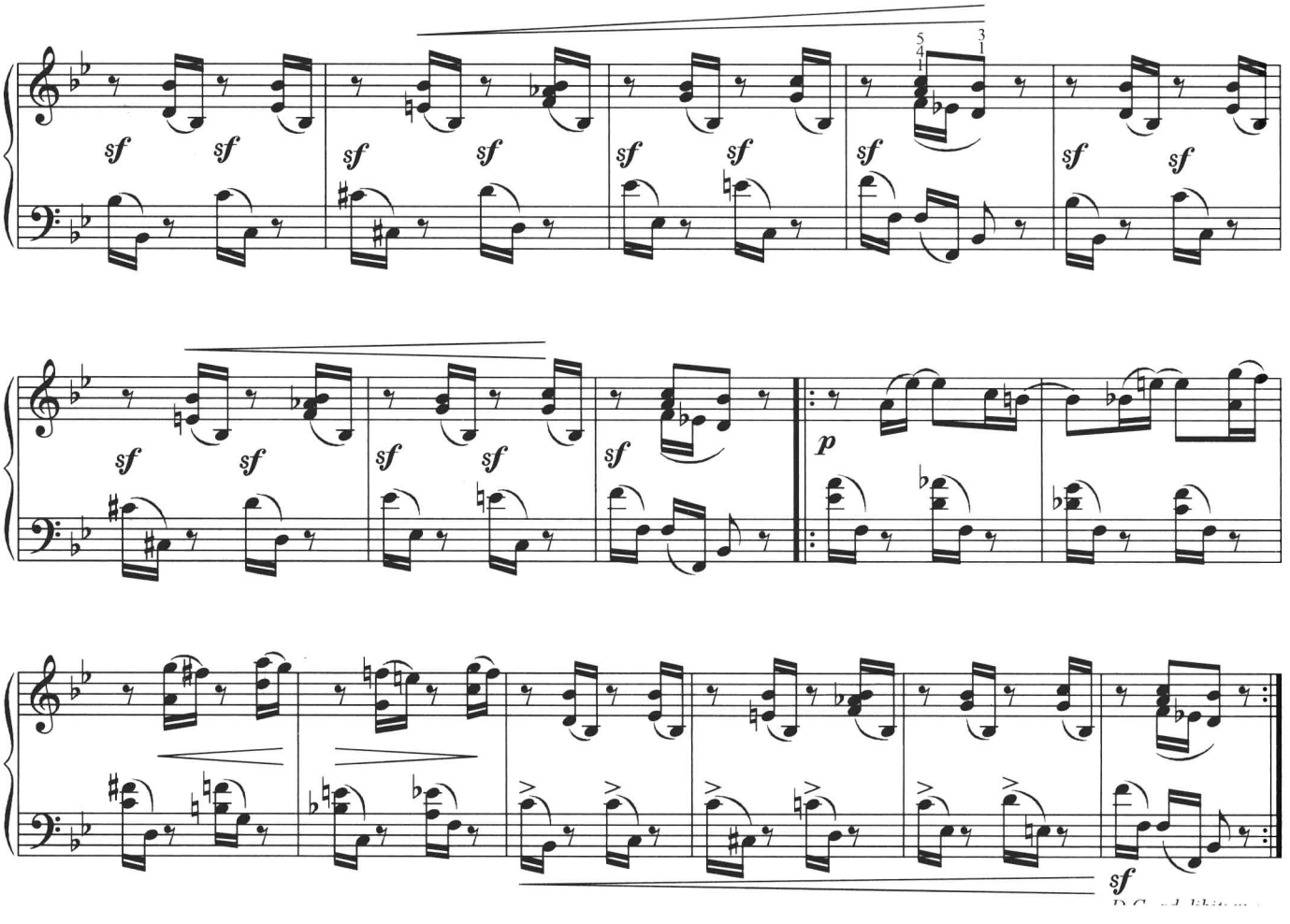
和弦的交替音响就更加厚实了。例307梅西安作品的谱例的前面八个和弦也是左右手交替。

例307 梅西安《异国的鸟》

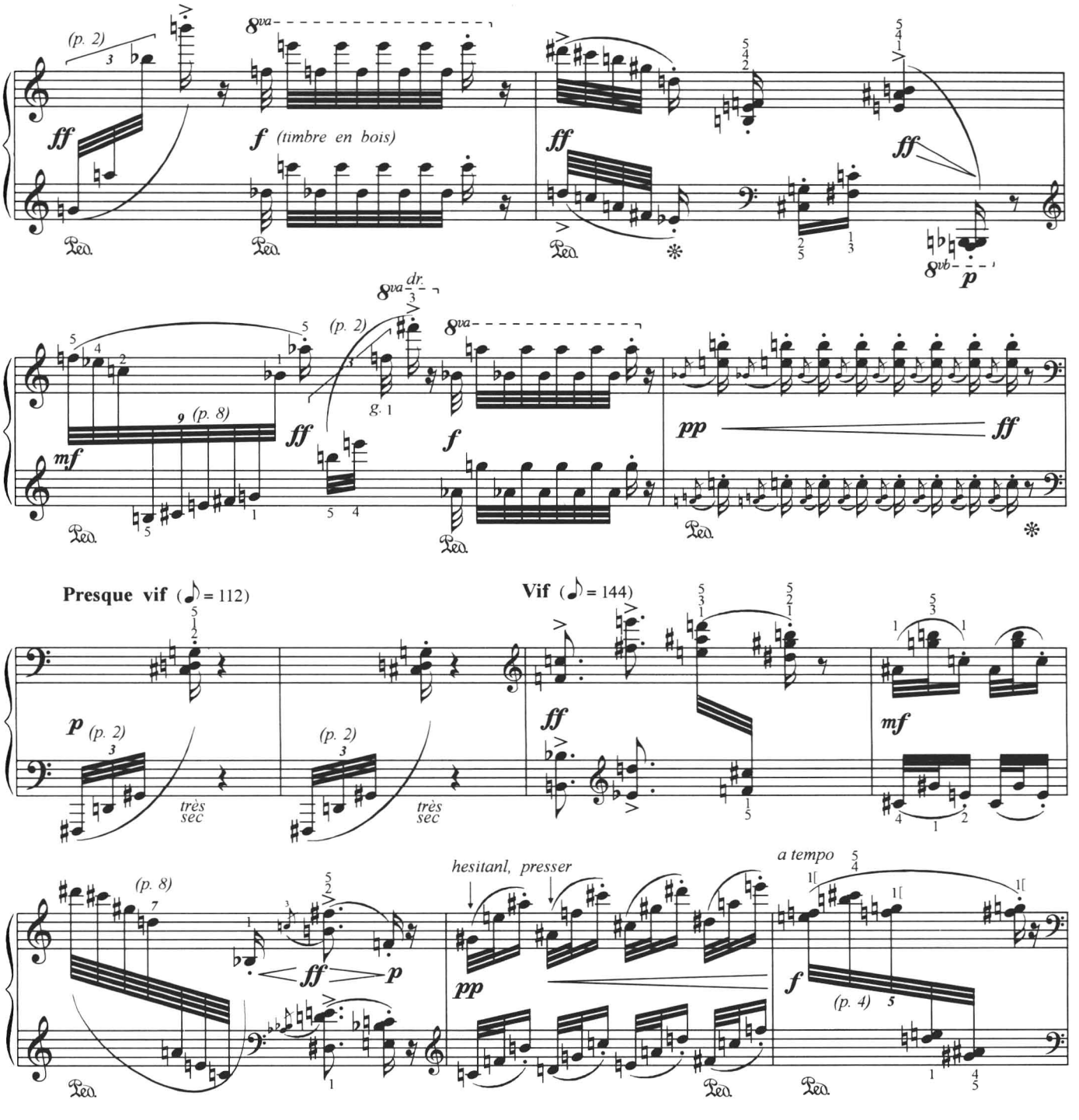


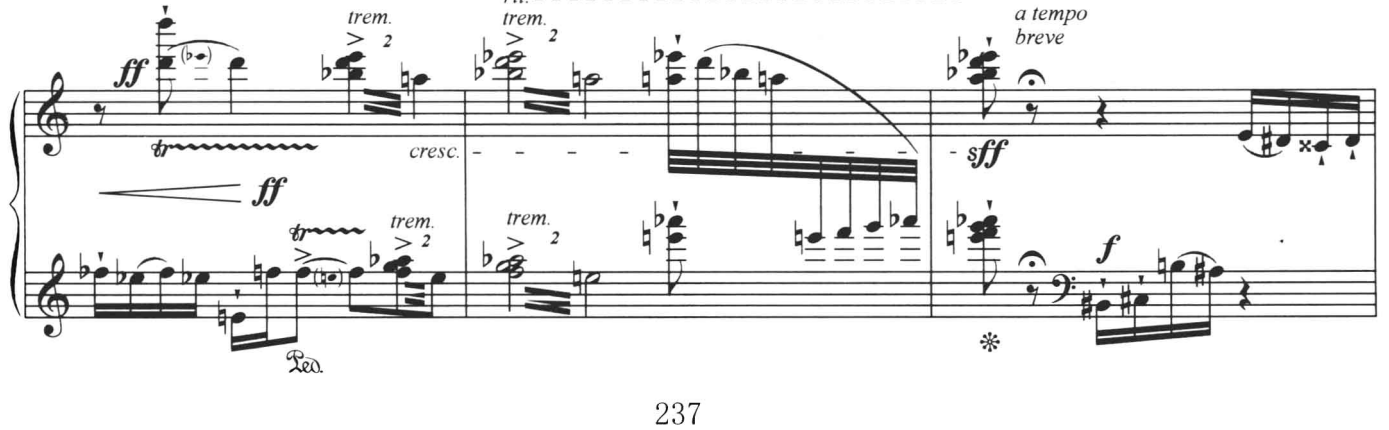
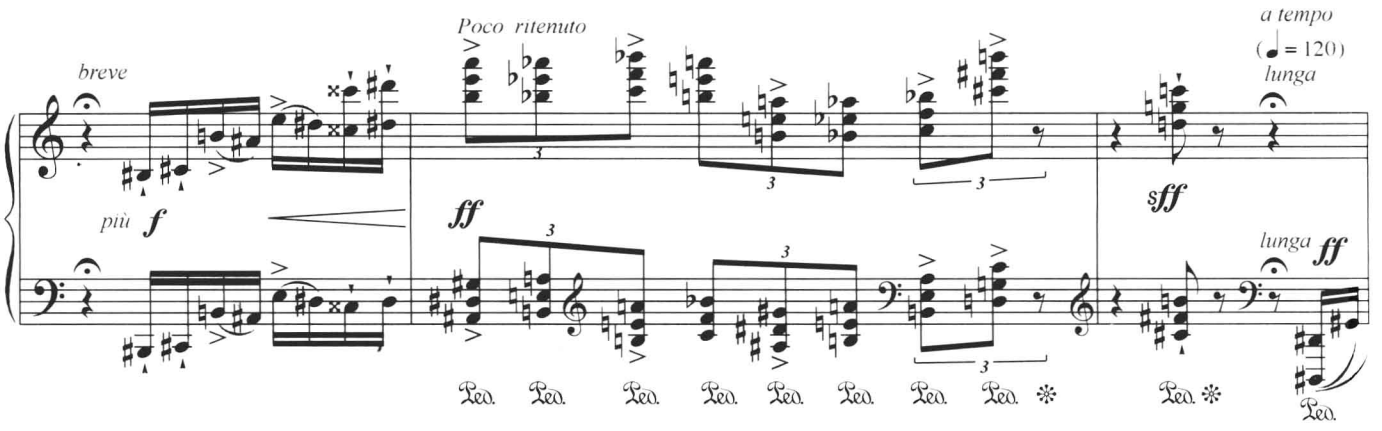
4. 音组交替

两个音或三个音形成的小音组，左右手交替也很有特点。例308选自舒曼的《蝴蝶》，每个2音组是两个16分音符的副动机。

例308 舒曼《蝴蝶》

（九）震音及震音式

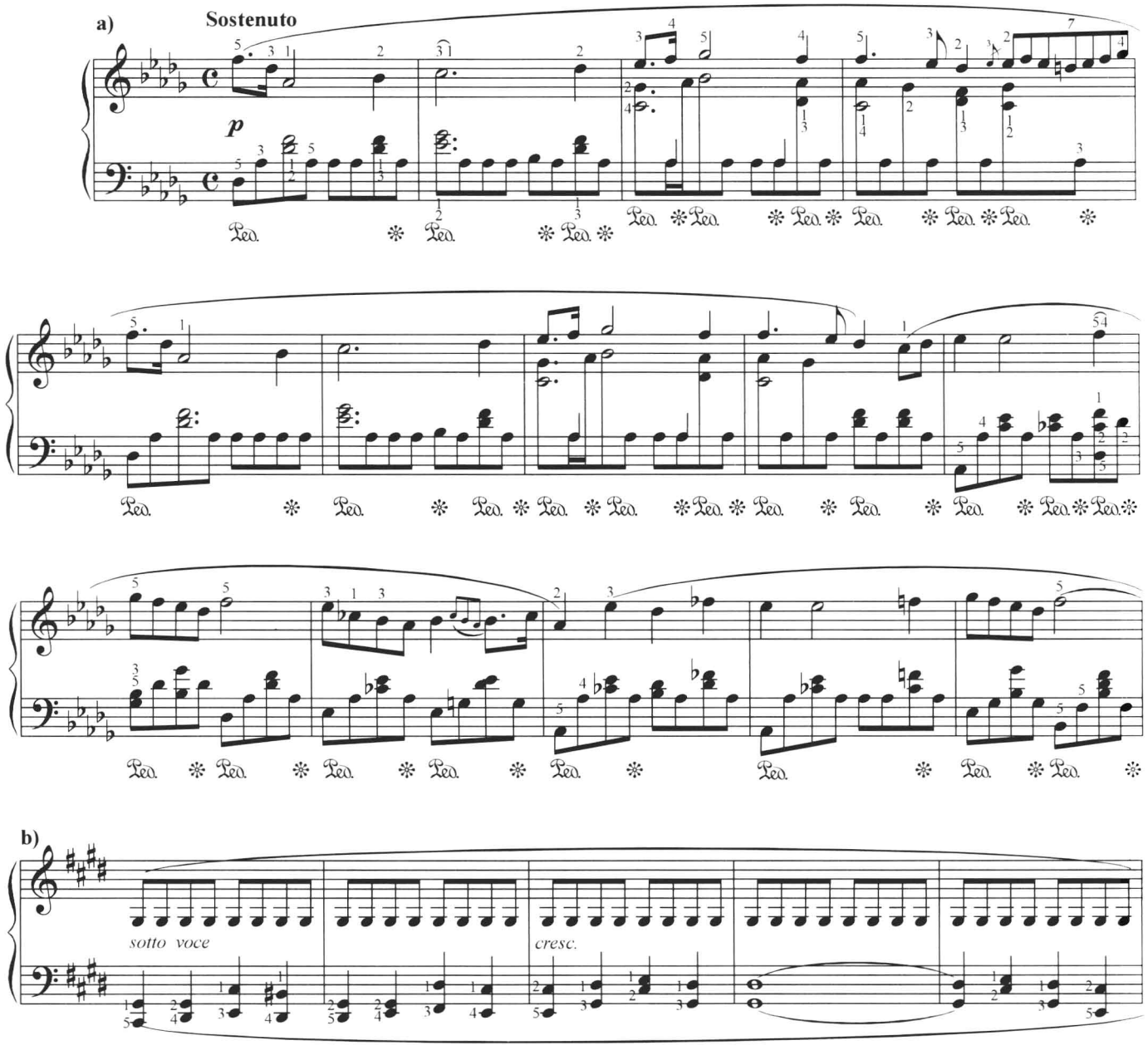
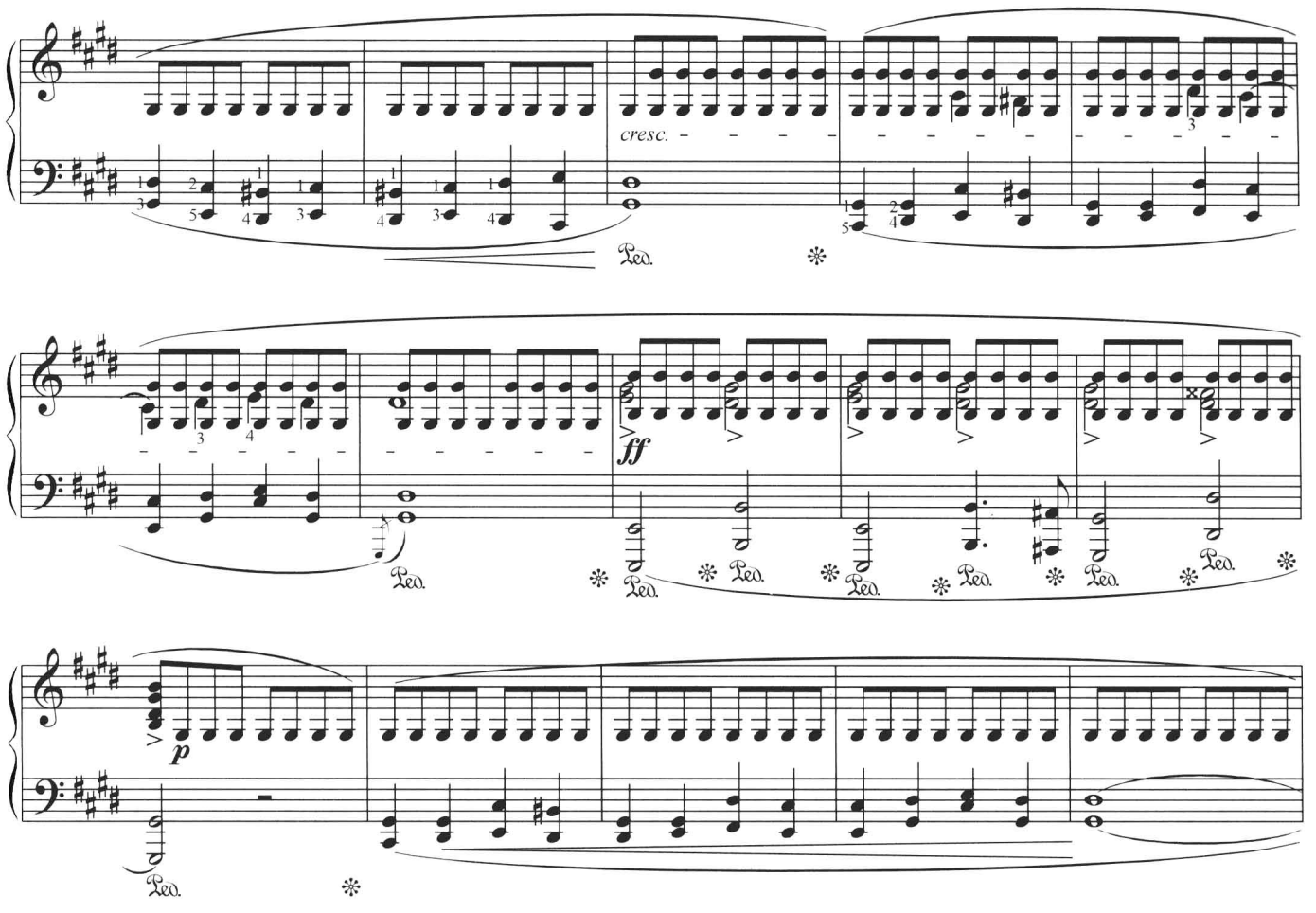
各种震音或震音式的织体，在钢琴作品中也时可见到。下面的两个例子选自梅西安、菲金的作品，的确各有特色。

例309之一　梅西安《异国的鸟》

例309之二　菲金《勋伯格主题变奏》Ⅶ



（十）持续音

持续音的运用在钢琴作品中是常见的，而且有各种不同的处理方法，有长音式的，也有短音式的同音反复，还有间隔式的。例310的♭a（♯g）持续音是短音的同音反复，在a)中又与分解音型相结合。

例310　肖邦《♭D大调前奏曲·雨点》



习题二十

选用本章的织体，用钢琴大谱表写作五条钢琴化的乐句，长度不限制，要注意和声的处理，但不限制和声的风格。

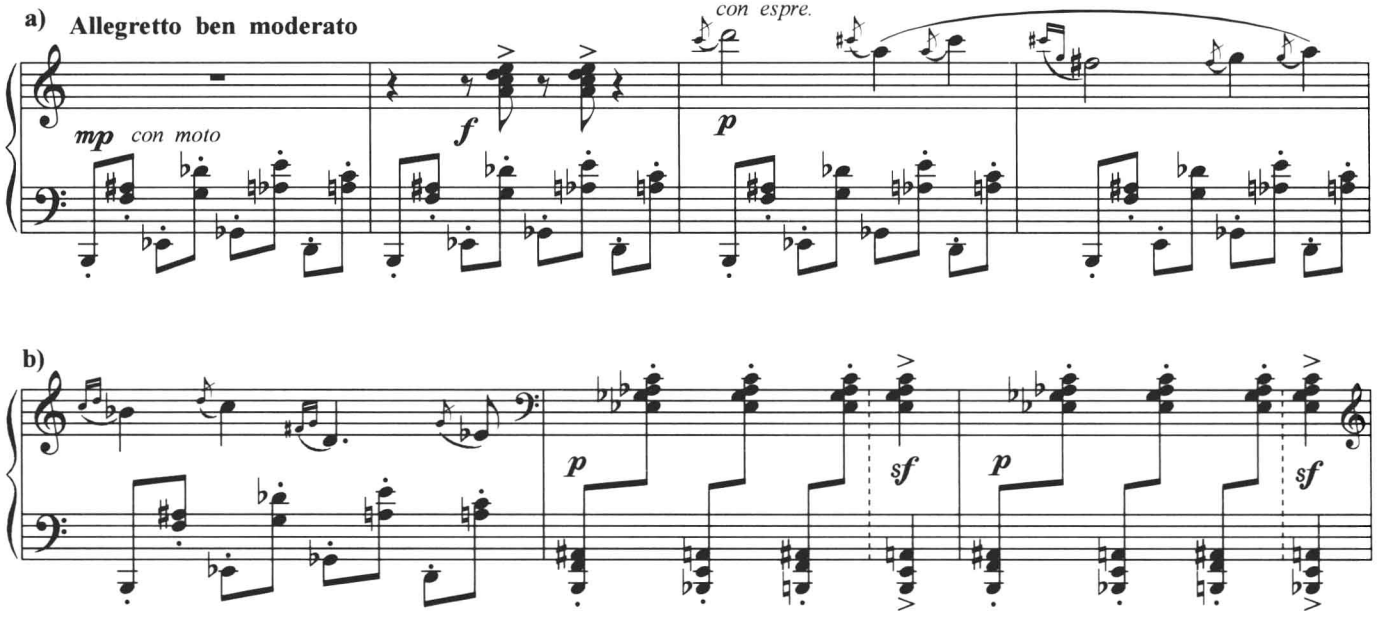
第二十一章 钢琴作品主调音乐织体（下）

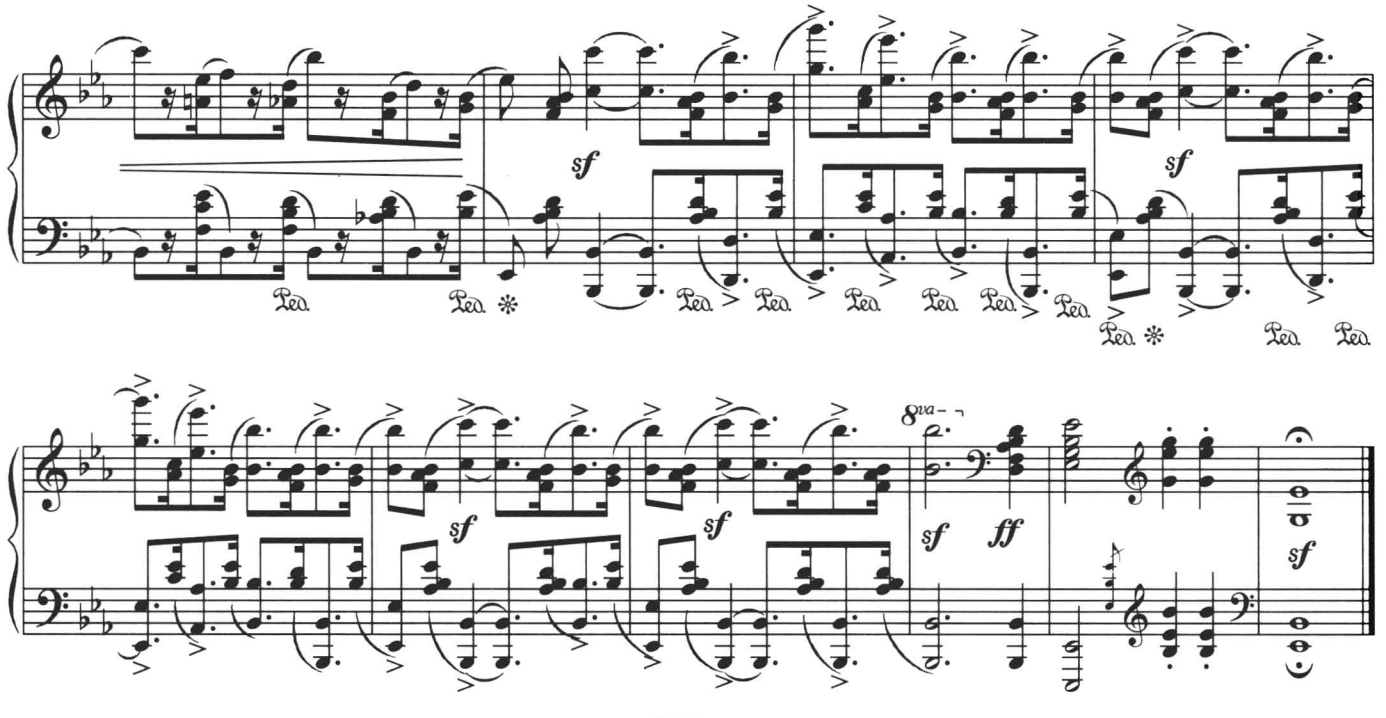
（十一）节奏音型

节奏音型主要起加强作品的节奏律动的作用，是最常见的主调音乐织体之一。主要有下列两类型。

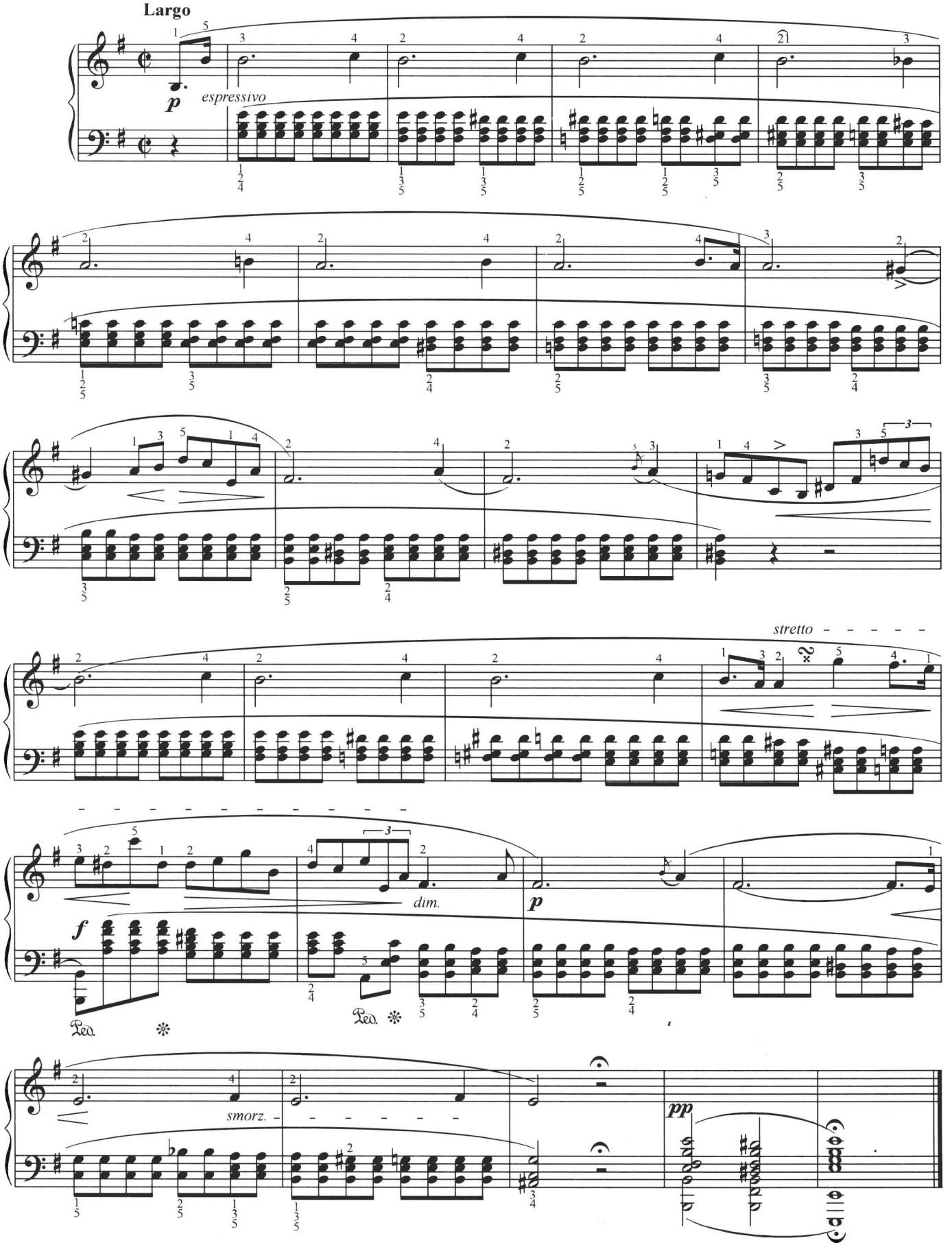
1.低音分离式

这是最常见的节奏型织体，低音与其他声部分开弹奏，通常低音在强拍或前半拍，也有在其他节拍位置，见下例。

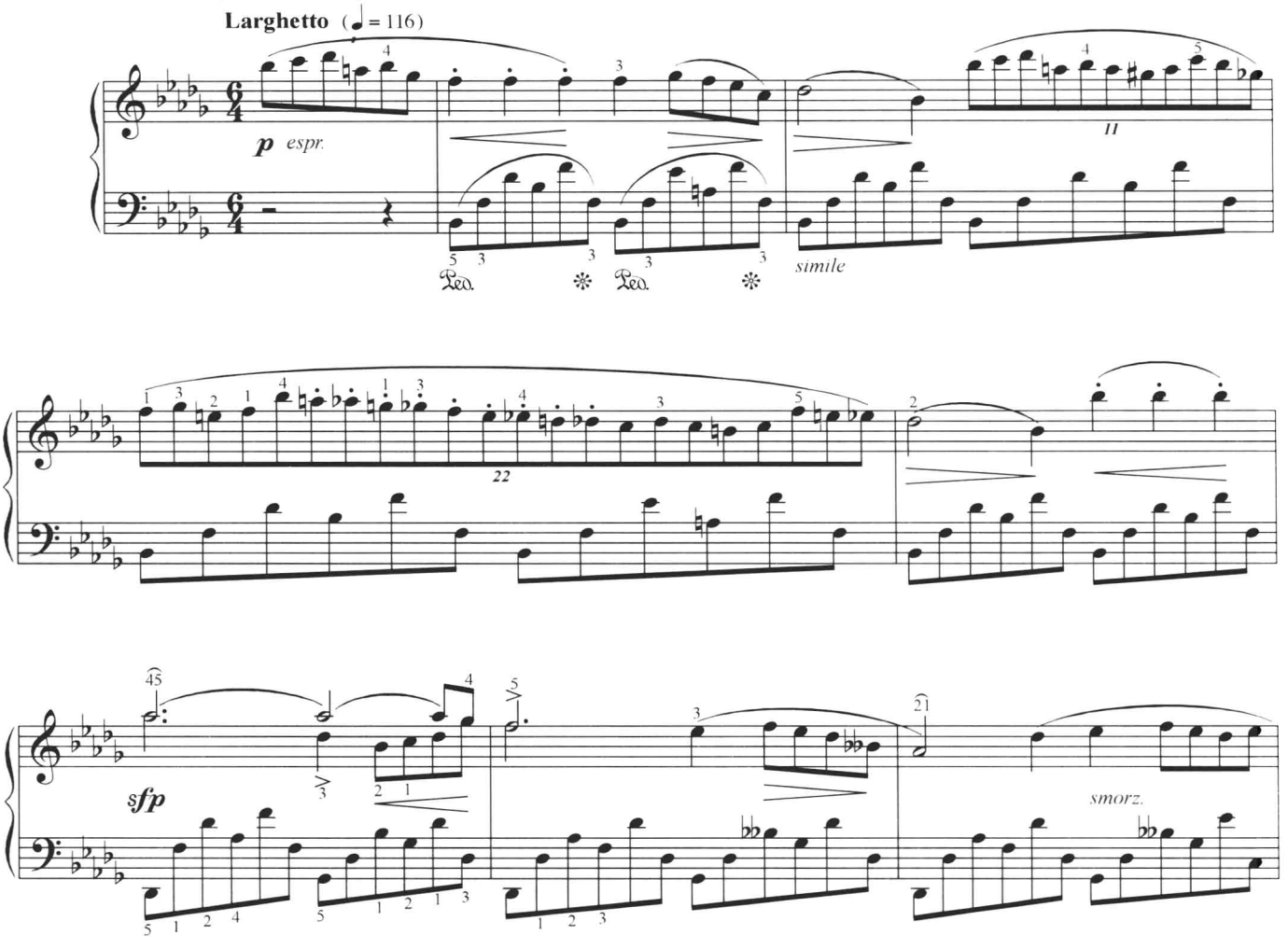
例311 陆培《山歌与铜鼓乐》

有时候右手的声部与左手的节奏音型同节奏，兼有柱式特点，如下例舒曼的作品，结束时完全是柱式织体的和声终止式了。也有时和弦的低音不放在强拍或强位置。

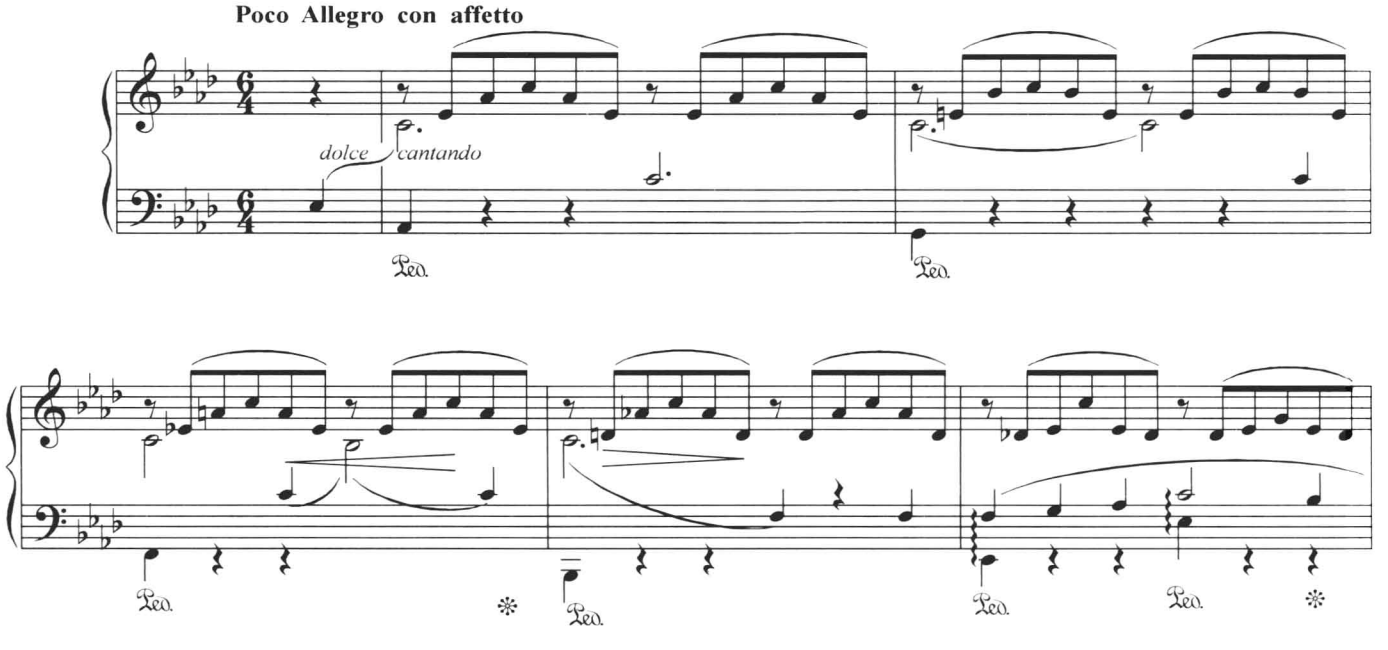
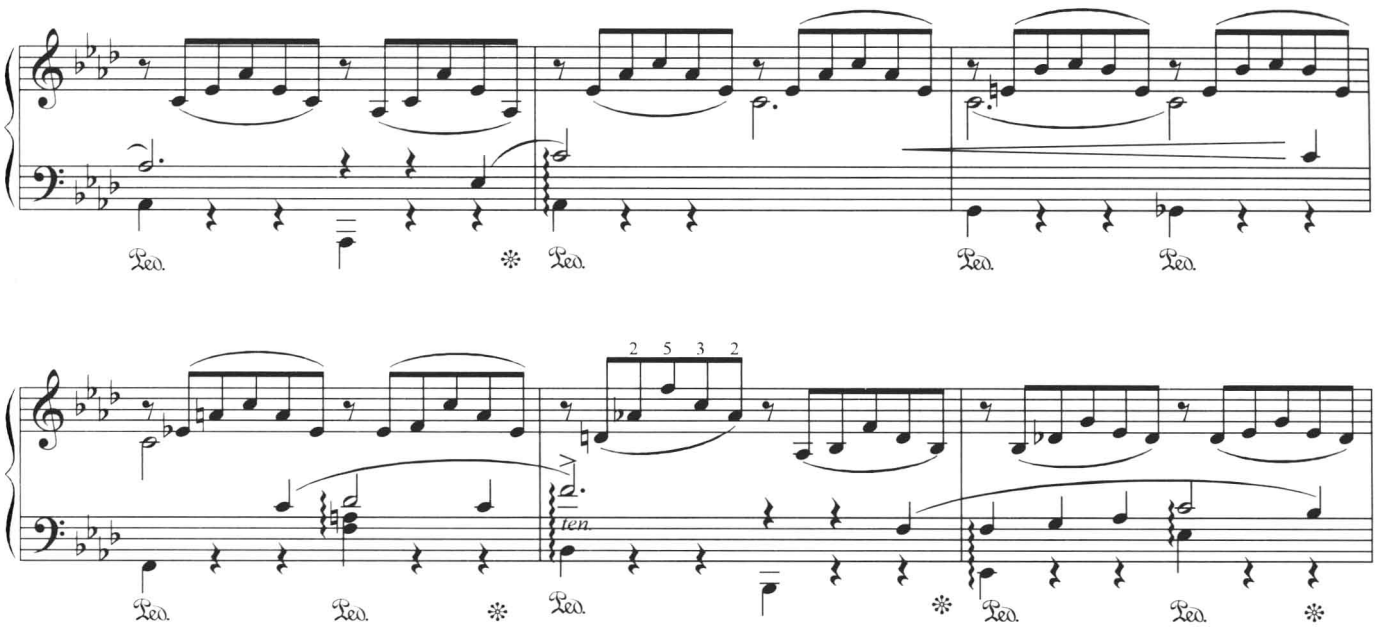
例312 舒曼《幻想曲》的尾声

2.和弦同音反复式

另一种类型的节奏音型，一般不将低音单独抽出来弹奏，而是整个和弦用某种持续的节奏同音反复处理。例313的节奏音型是连续8分音符的同音反复构成，只有第17、第18小节出现了两次独立的低音，第一次是八度演奏的，第二次是单音，这是为了突出高潮而作的变化的处理。

例313 肖邦《e小调前奏曲》（全曲）

（十二）分解和弦音型

分解和弦音型是将和弦的各音分解以后分别弹奏，它的形态类别非常多样，也是最常用的主调音乐织体之一，在欧洲古典主义音乐和浪漫主义音乐的钢琴作品中尤为多见。下面是世界著名的波兰钢琴作曲家肖邦和世界著名的匈牙利作曲家李斯特的两首钢琴名曲的开始部分。它们的优美旋律一个用高音区，一个用中音区，加上分解和弦音型的伴和伴随，音乐是多么优美而迷人啊！

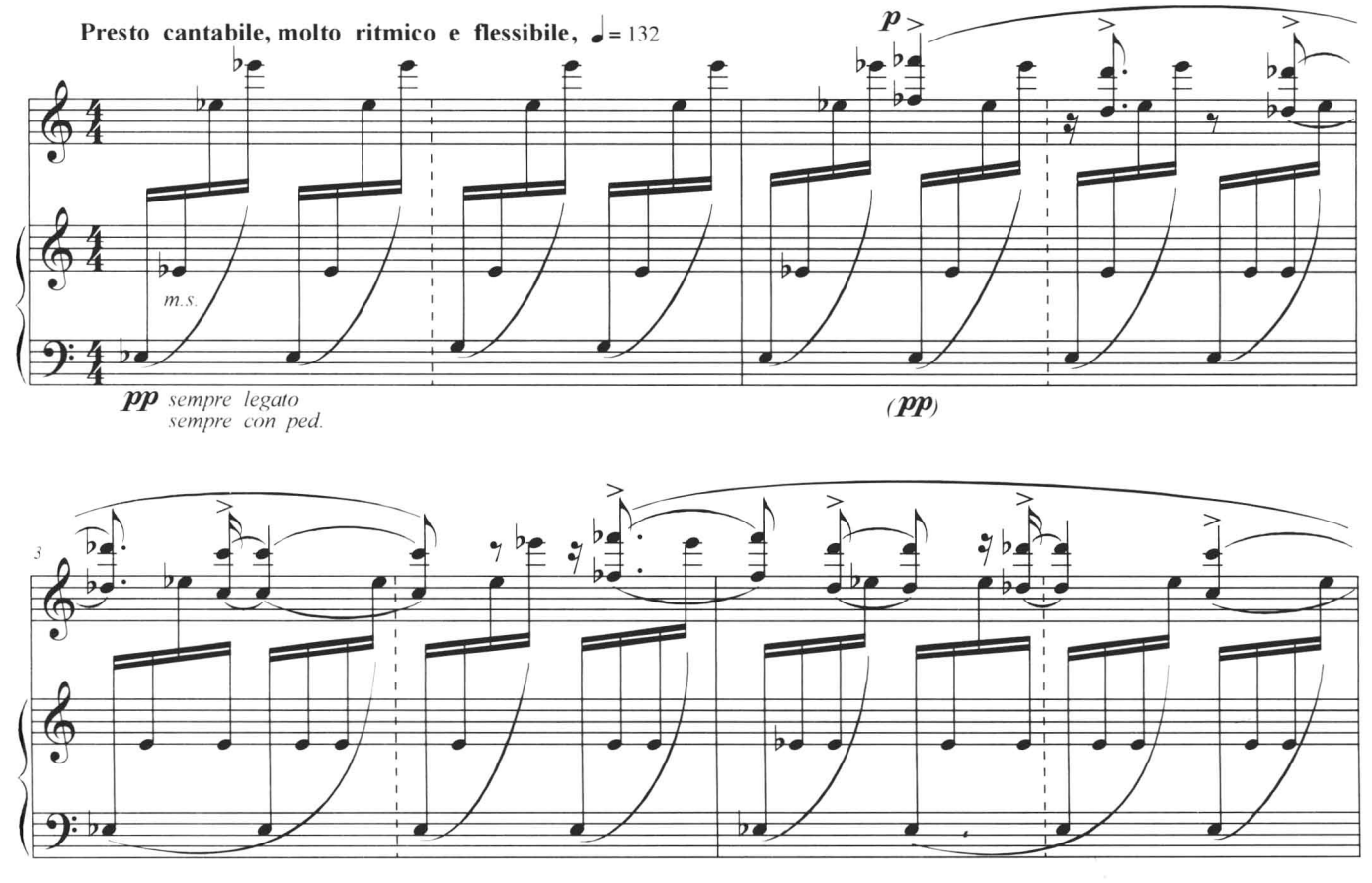
例314 肖邦《降b小调夜曲》op.9 No.1

例315 李斯特《爱之梦 Ⅲ》



（十三）八度分解音型

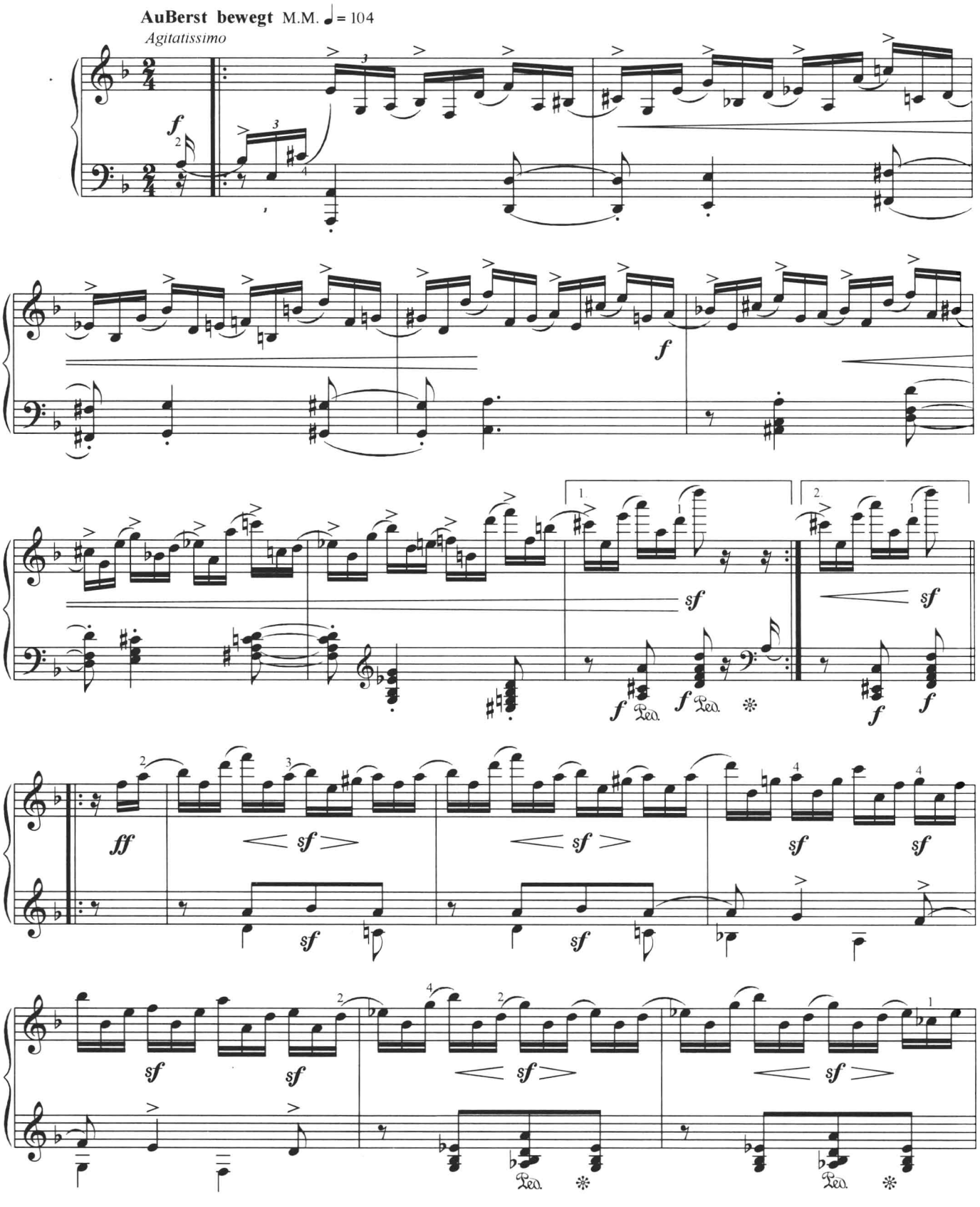
八度的分解弹奏形成的八度分解音型，也是非常有特点和效果很好的。下面所举的谱例是20世纪世界音乐大师匈牙利作曲家里盖蒂的名作《12首钢琴练习曲》中第6首的开始部分。

例316 里盖蒂《练习曲6》

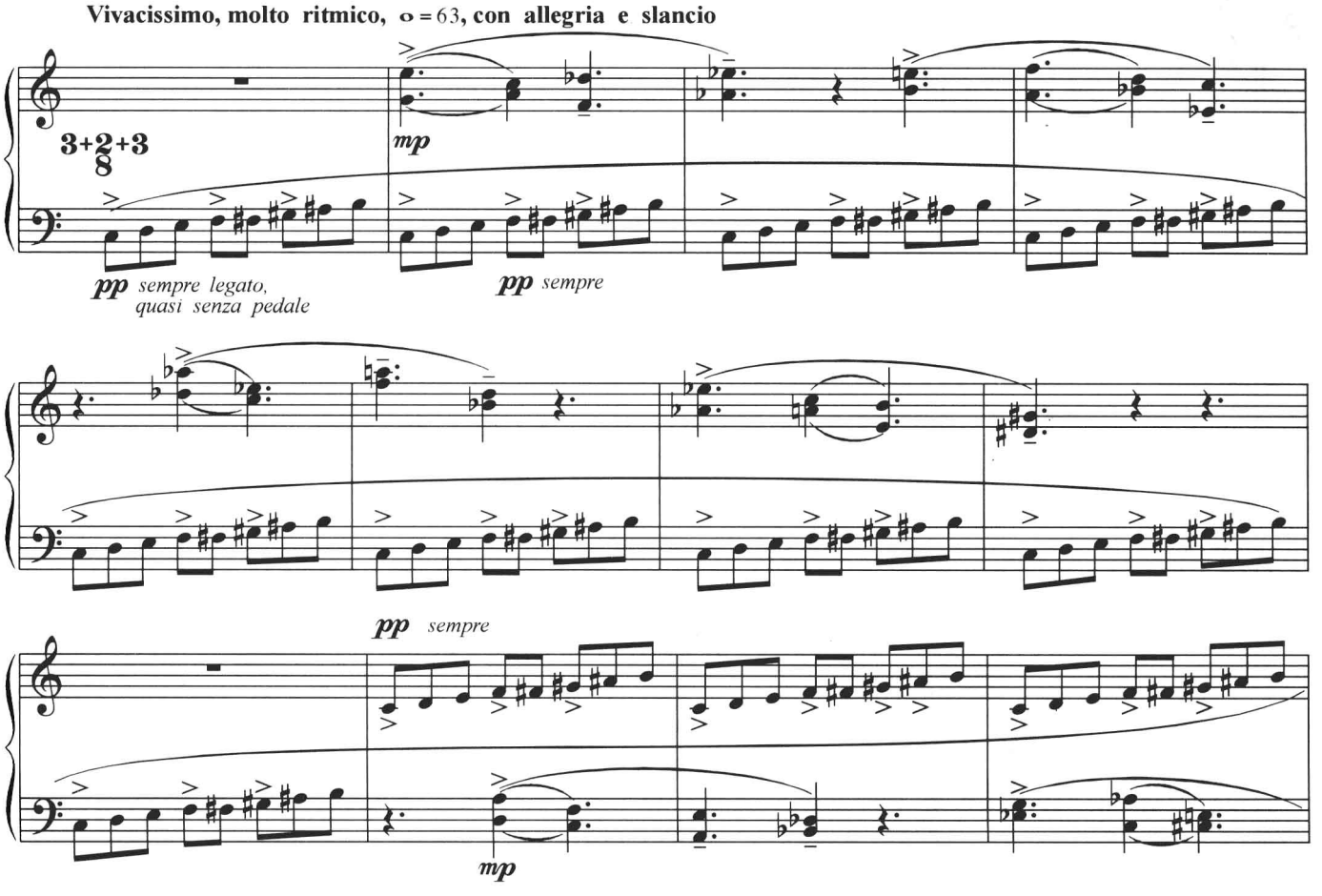


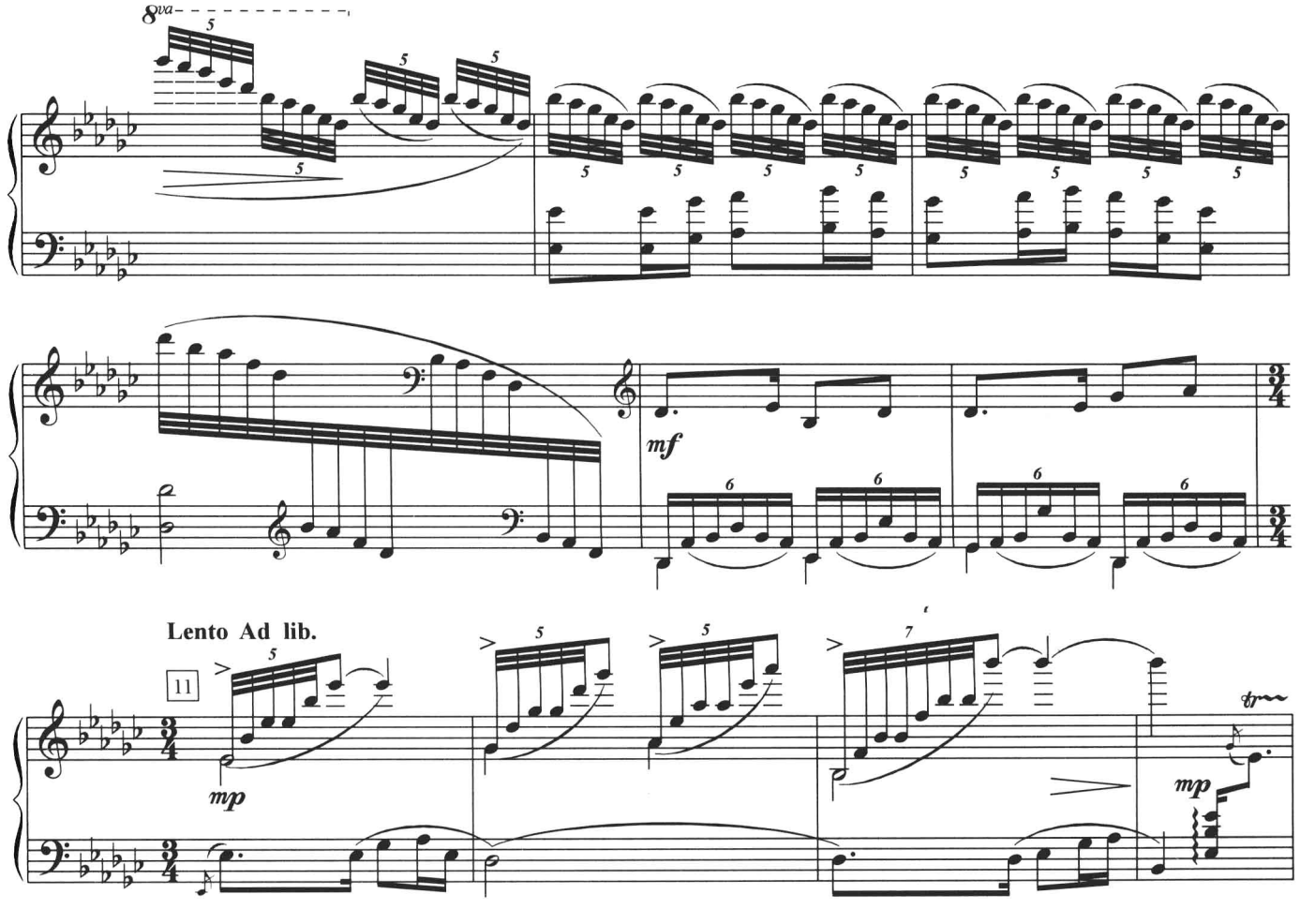
（十四）旋律音型

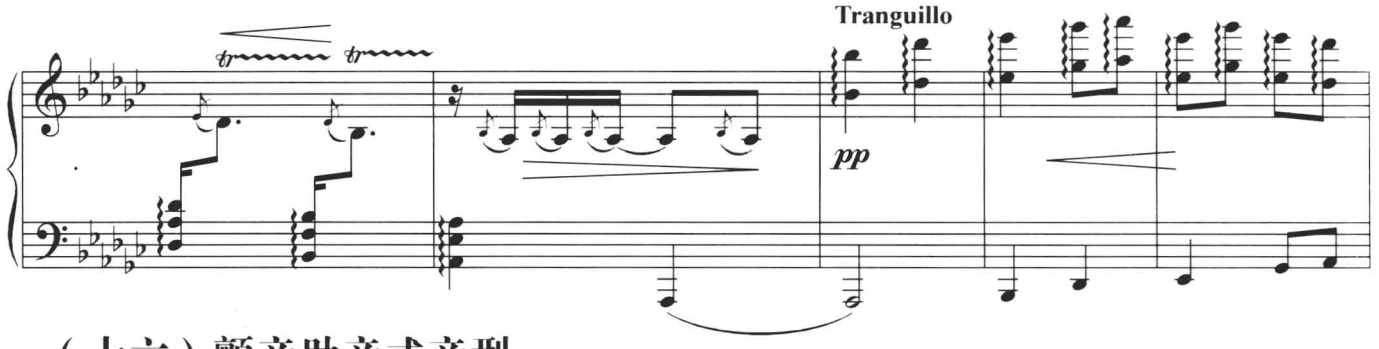
旋律音型是在分解和弦音型的基础上，加上一些和弦外音，使音型具有相当的旋律性的感觉。舒曼的钢琴曲《克莱斯勒利安娜》的右手的音型，便是在分解和弦的音型上，加了许多的经过音、倚音、先现音。这种织体的技法，浪漫派作曲家特别喜爱。

例317　舒曼《克莱斯勒利安娜》

（十五）音阶片断式音型

用音阶式的进行构成音型的形态，在作品中不是很常见，也是很有特色的。里盖蒂的第4练习曲，从c音开始的8音音阶式固定音型很有意思，其节奏模式是3+2+3，全部是8分音符，第10小节音型由左手移至右手提高八度弹奏。例319黎英海的作品谱例第2—3小节，是由五个下行五声音阶构成的五连音32分音符音型。

例318　里盖蒂《练习曲4》

例319　黎英海《夕阳箫鼓》

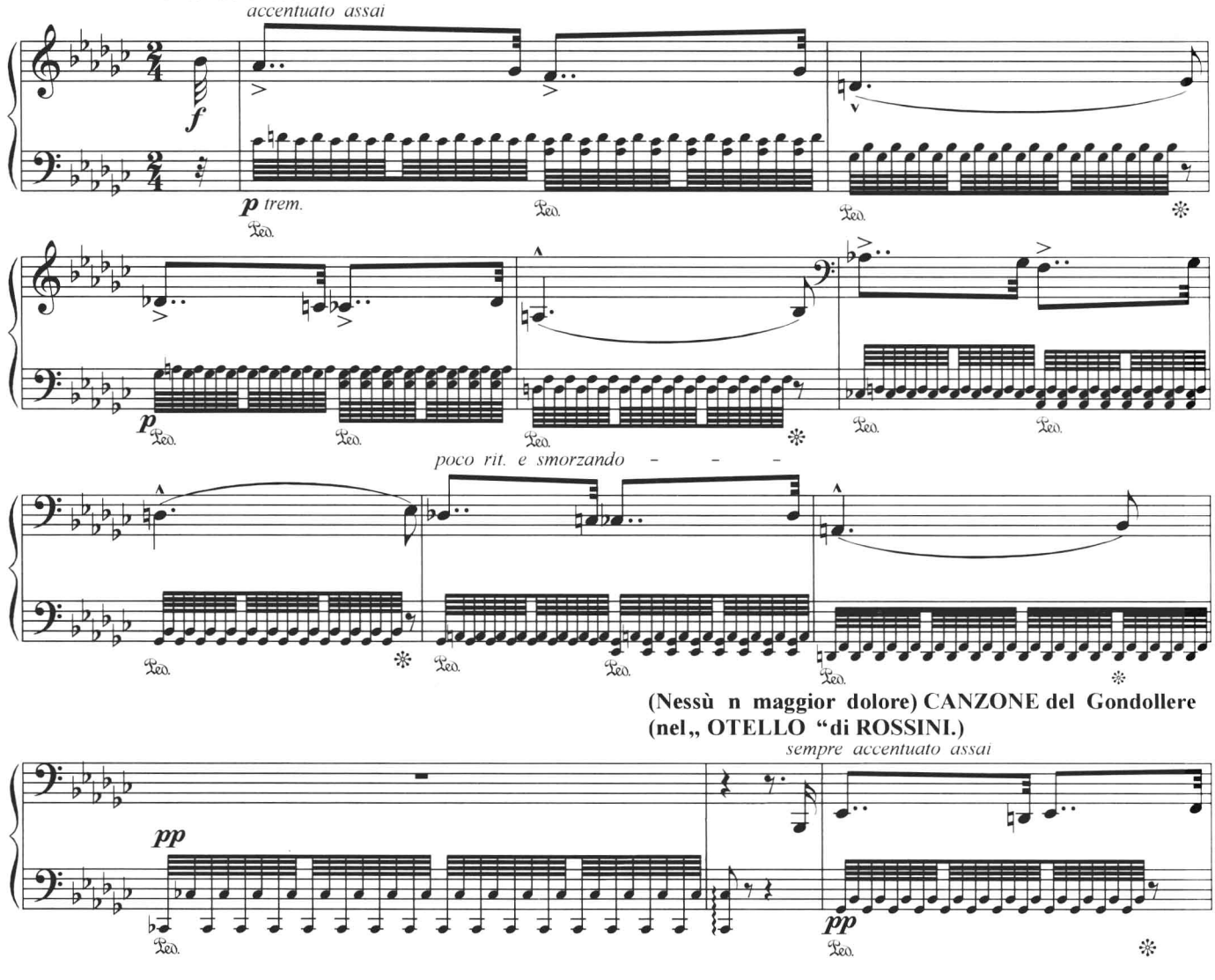


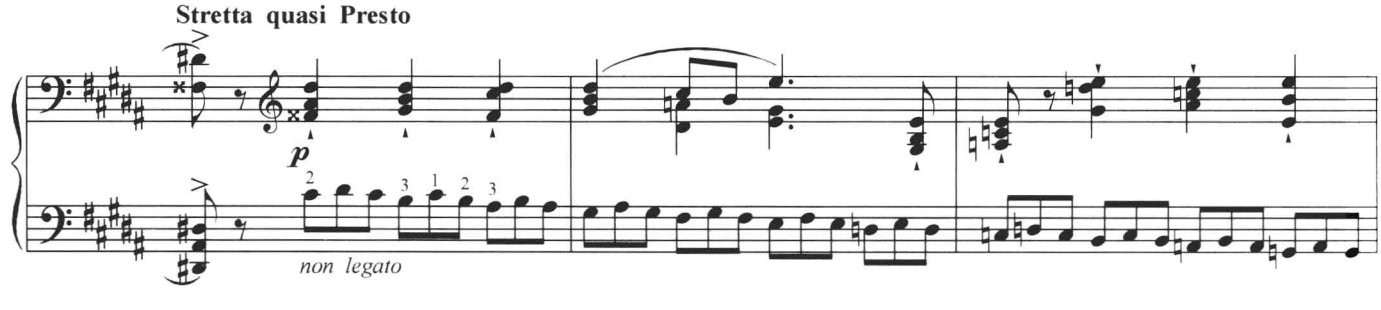
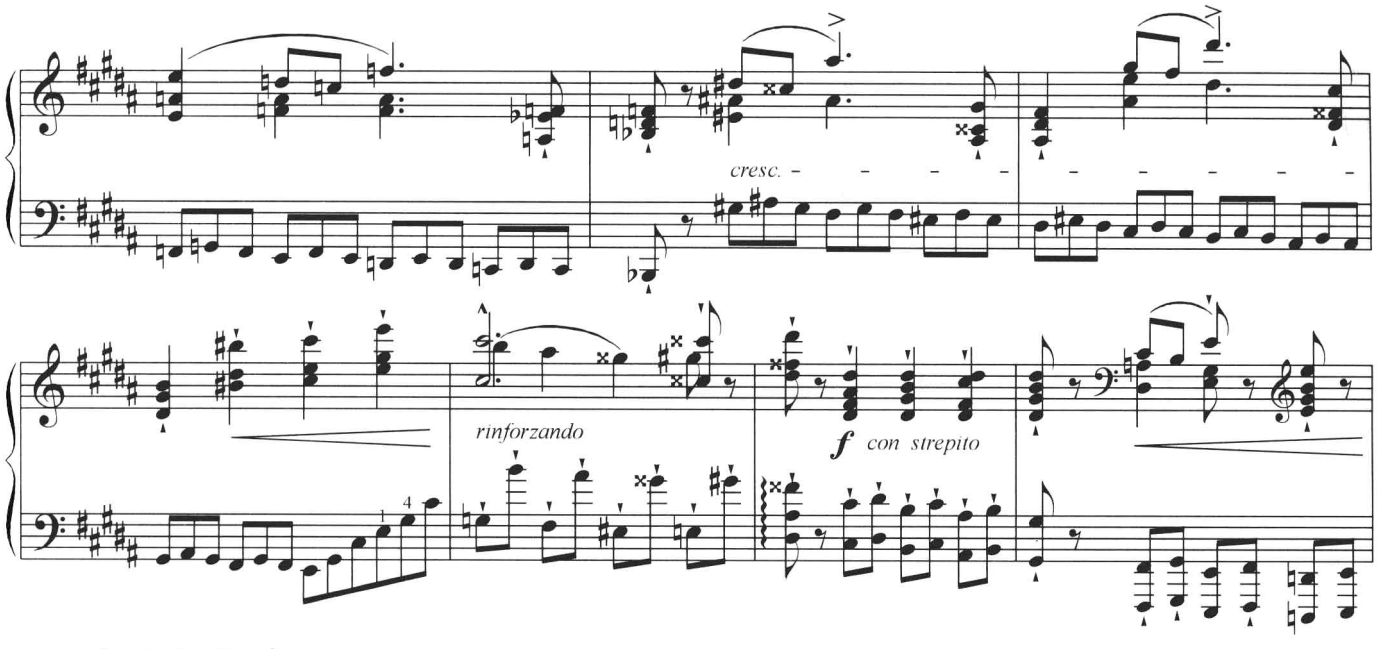


（十六）颤音助音式音型

两音交替的助音式（二度音程）或颤音式（其他音程）音型。在例320李斯特的《坎佐那》中是以32分音符的形态处理的，在李斯特的《b小调奏鸣曲》的谱例前七小节中是以8分音符三连音的形态处理的。

例320之一　李斯特《坎佐那》

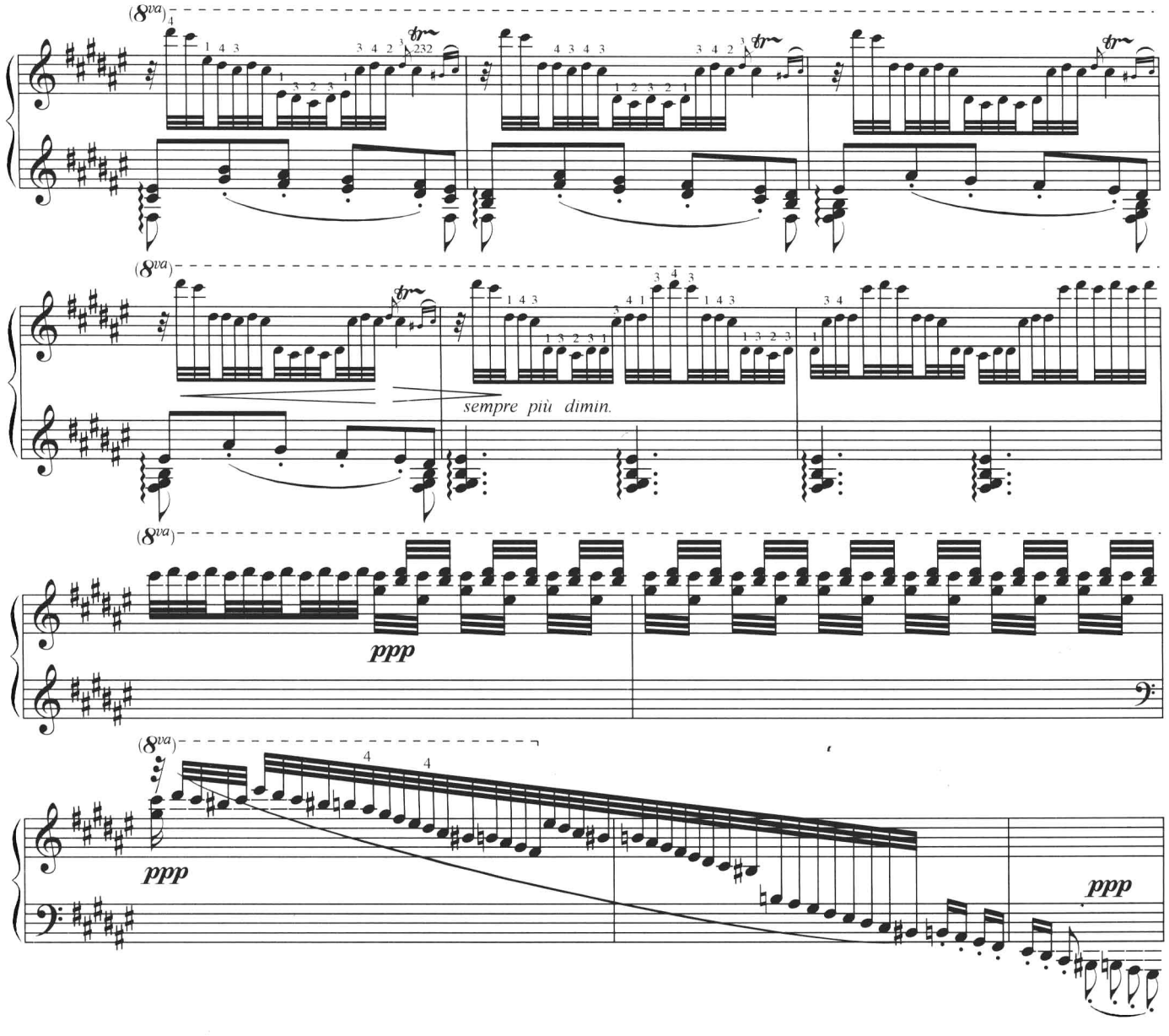


例320之二　李斯特《b小调奏鸣曲》



（十七）混合音型

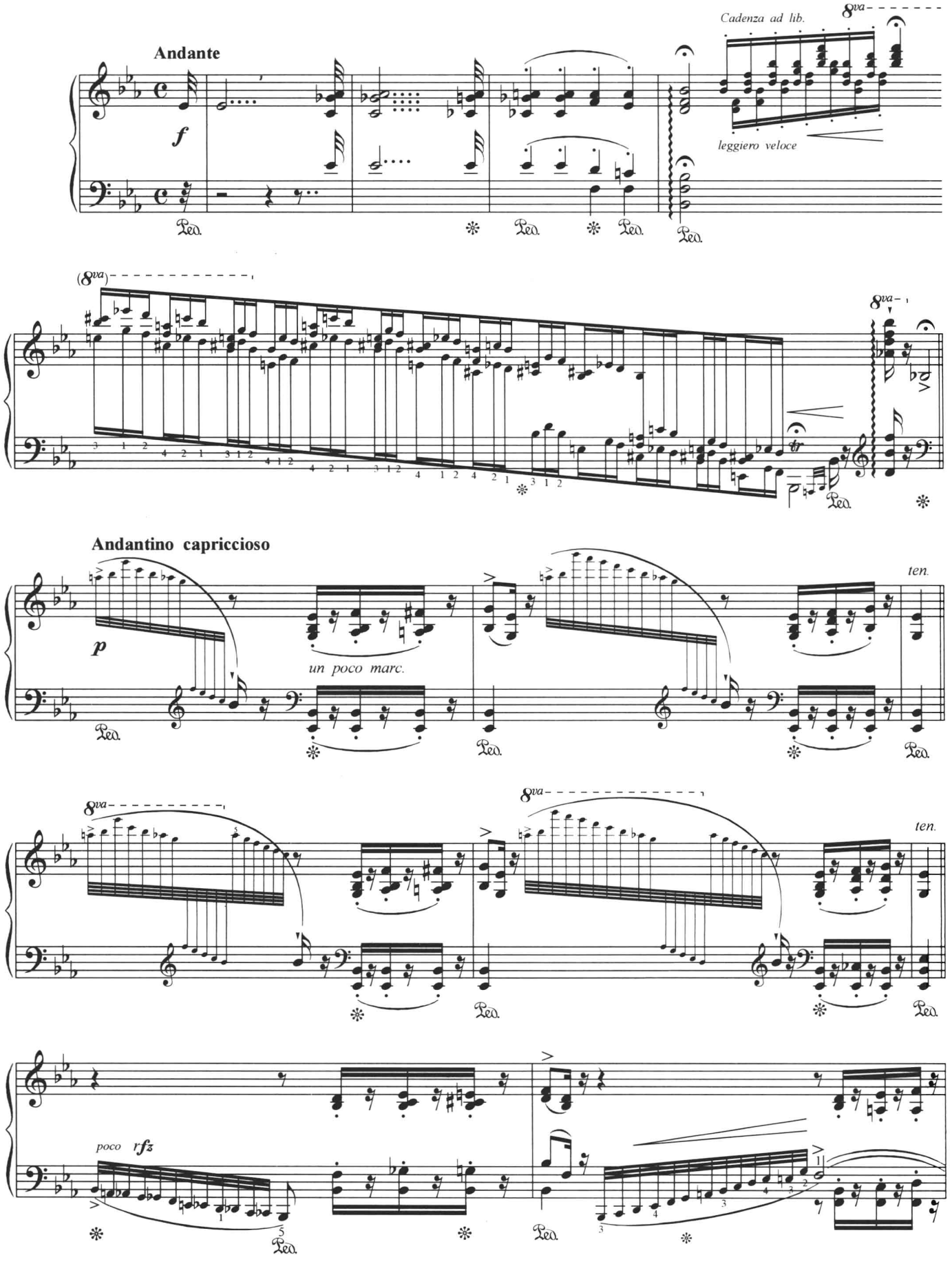
混合音型是指同时用不同的音型构成手法结合而成，其方法和结合类型是多种多样的。下例李斯特的《威尼斯船歌》的这个片断的前九小节结合运用了旋律音型、音阶式音型、tr式颤音这三种手法。

例321　李斯特《威尼斯船歌》

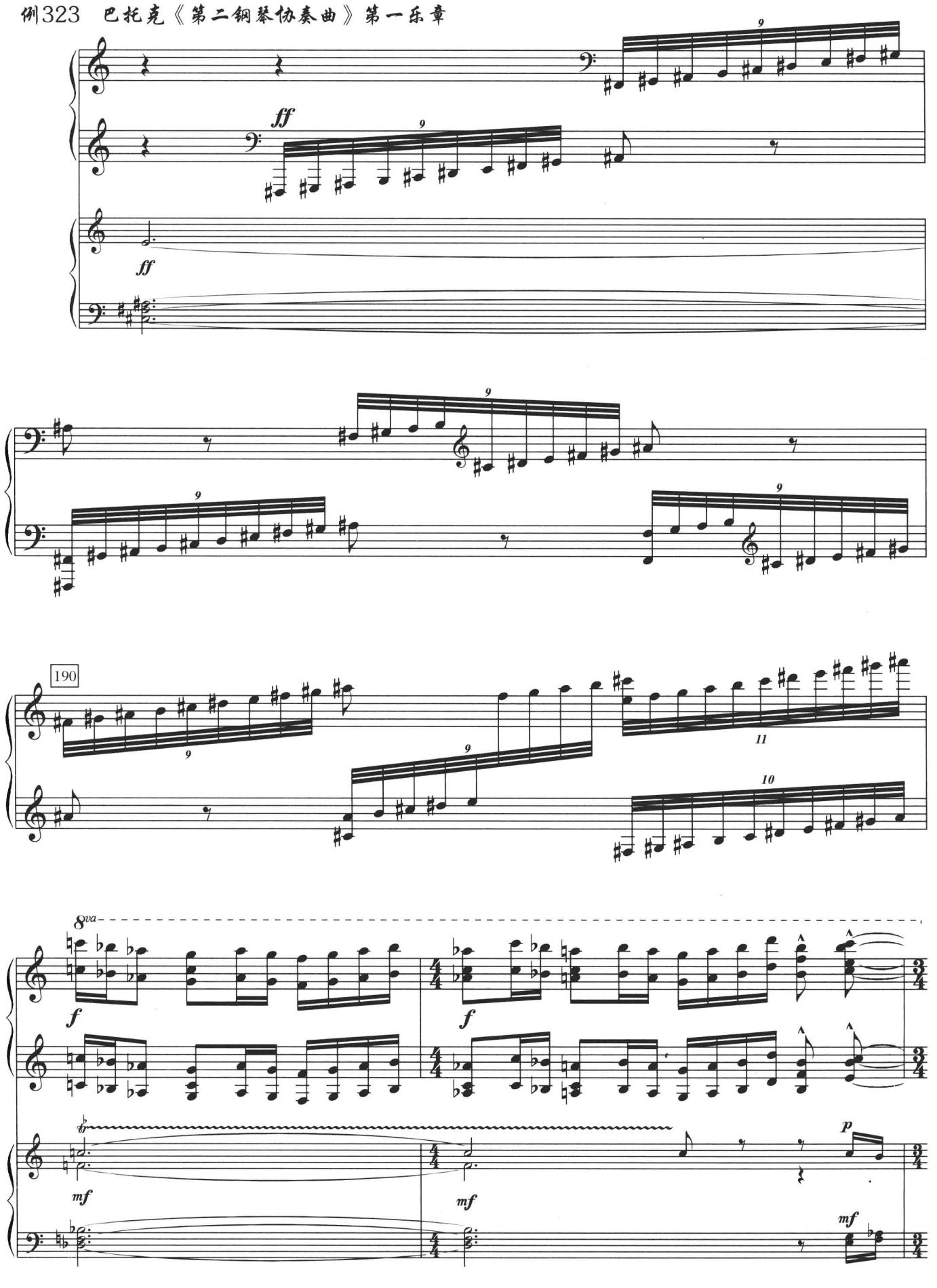
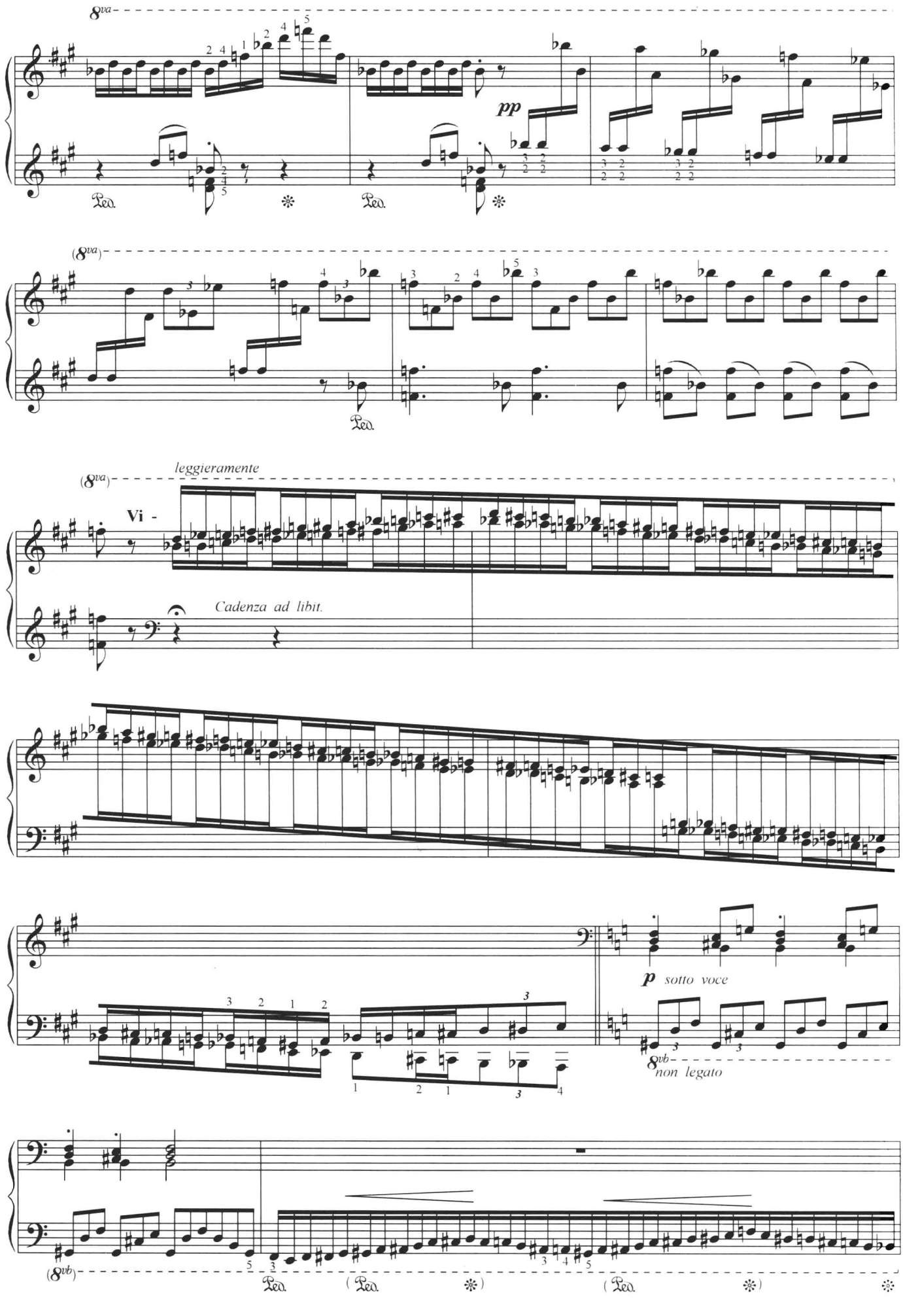


（十八）华彩

在十九章讲过单声部华彩，这儿指的是多声部主调音乐的华彩，也是运用各种手法综合形成的。下例的华彩中运用了和弦交替，旋律化音型、音阶式进行、柱式和弦等手法。

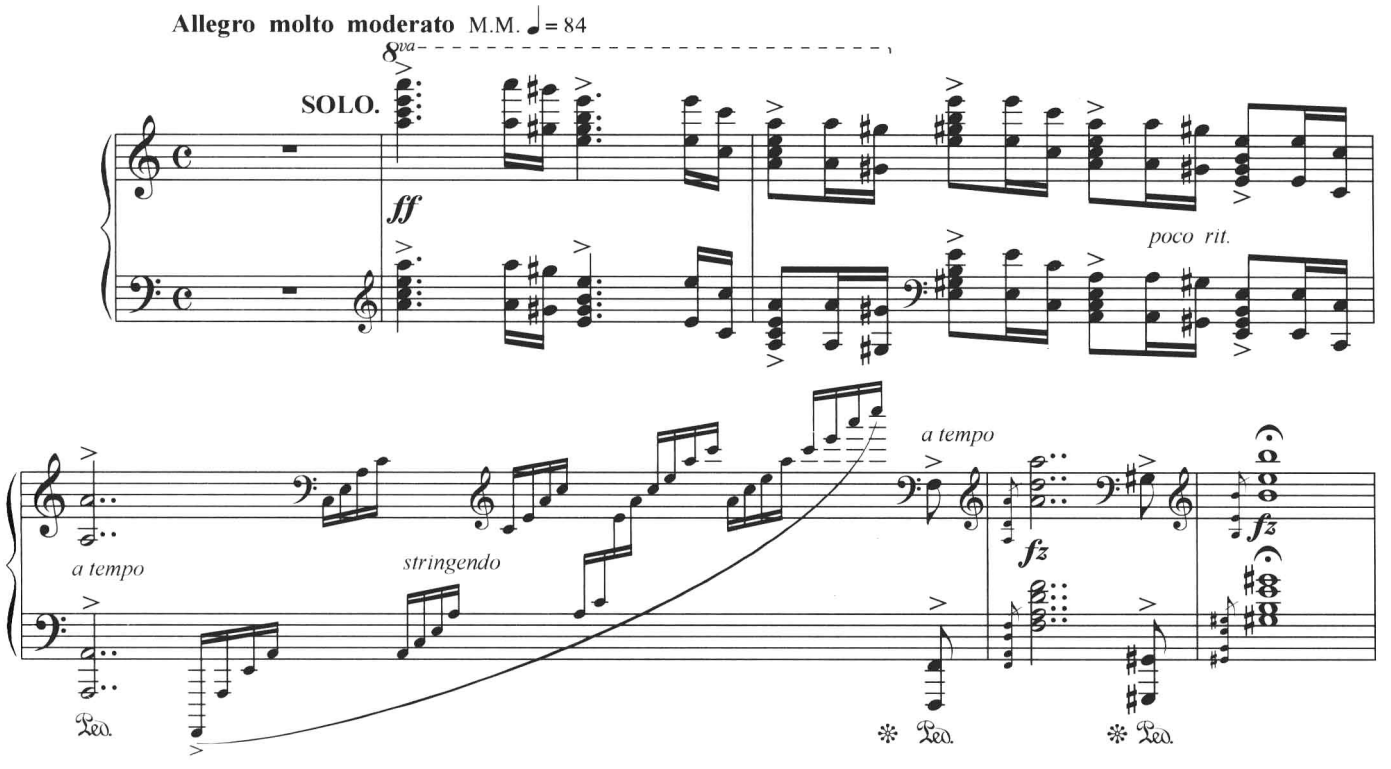
例322　李斯特《帕格尼尼练习曲之2》

（十九）音阶式进行

前面说过的主要是单声部音阶，这儿主要是多声部音阶处理。例323双手交接音阶时形成三度音程，后面还有一个平行十四度音阶（七度的复音程）。例324的第7——第11小节是双手平行三度的半音阶。

例323　巴托克《第二钢琴协奏曲》第一乐章

例324 李斯特《拉科齐进行曲》

（二十）琶音式进行

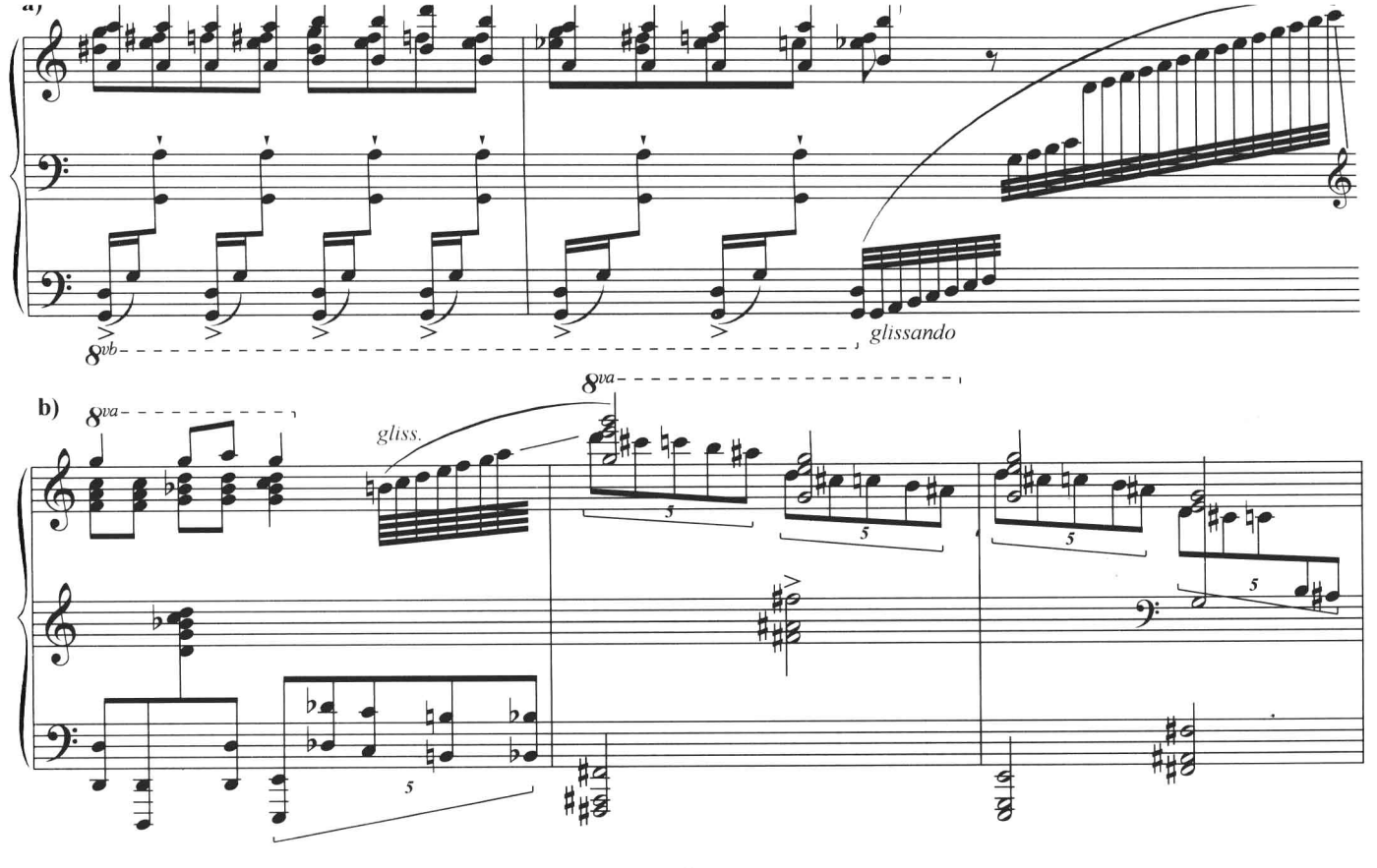
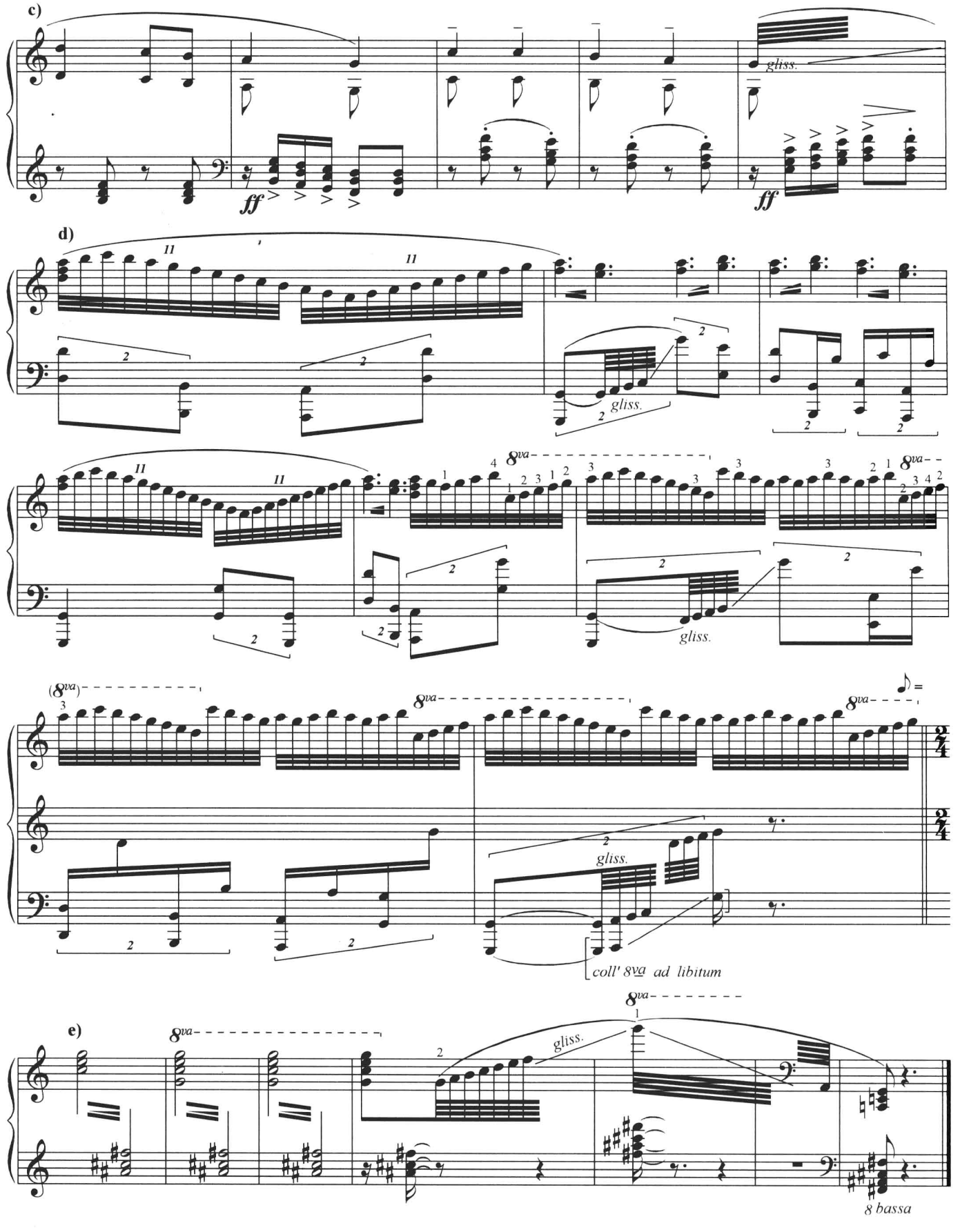
琶音式进行也可成为一个独立的织体形式。例325的开始的小大七和弦下行琶音结合和弦和八度重复气势非常宏大。

例325 格里格《a小调钢琴协奏曲》第一乐章引子



（二十一）刮奏

左右手的各种刮奏（gliss）既是一种有效的演奏方法，也形成了织体的一种特殊形态。例326举了斯特拉文斯基在钢琴改编曲《彼得鲁什卡》中运用刮奏的几个例子。

例326 斯特拉文斯基《彼得鲁什卡》

习题二十一

选用本章的织体，也可结合运用上一章的主调音乐织体，自由写作五个钢琴化的乐段，长度及风格不加限制，但必须注意音乐性和钢琴化的特色。

第二十二章 钢琴作品复调音乐织体

复调音乐在欧洲最先得到系统的发展，经过几百年，形成了完整体系。

本章列举在钢琴作品中比较常见的十六种织体形式，当然，在实际作品中还有许多其他的复调音乐织体形式，在此暂且从略。

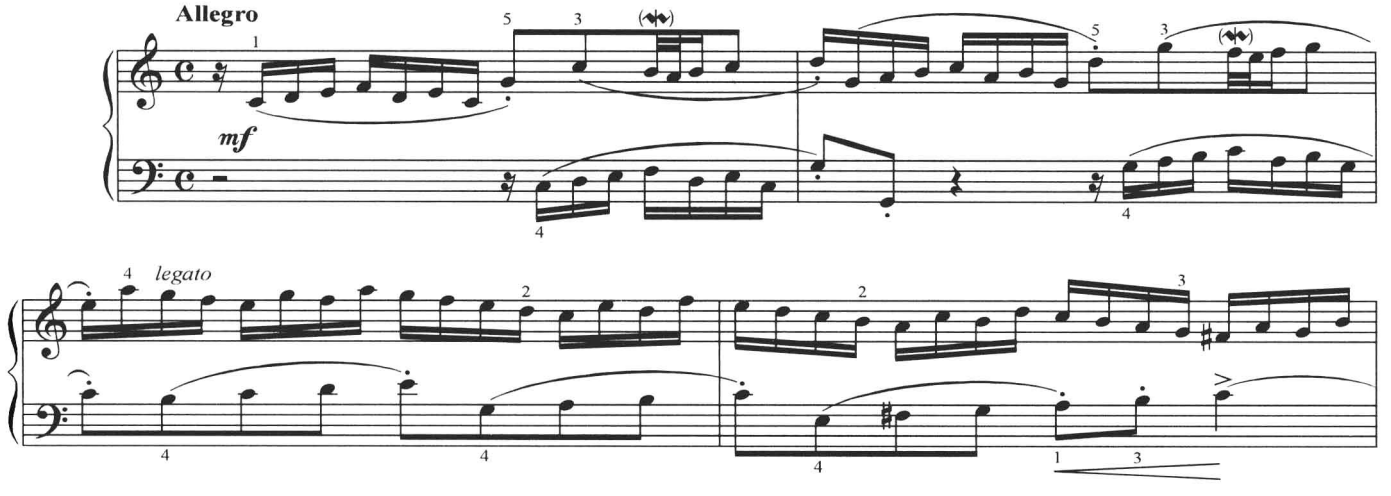
（一）旋律简单模仿

简单模仿是指后面的声部模仿前面的旋律片断（可严格、可自由）后比较自由地继续其旋律进行。最常见的是二声部模仿和三声部模仿。

1. 二声部模仿

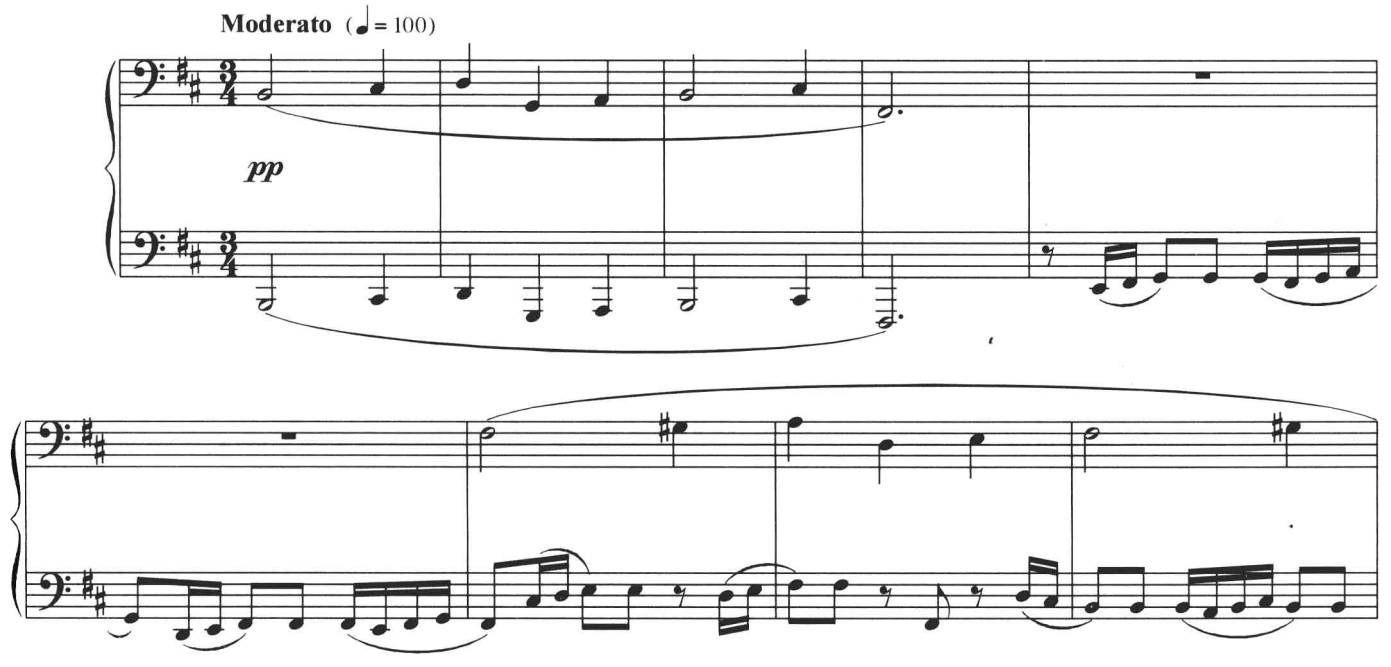
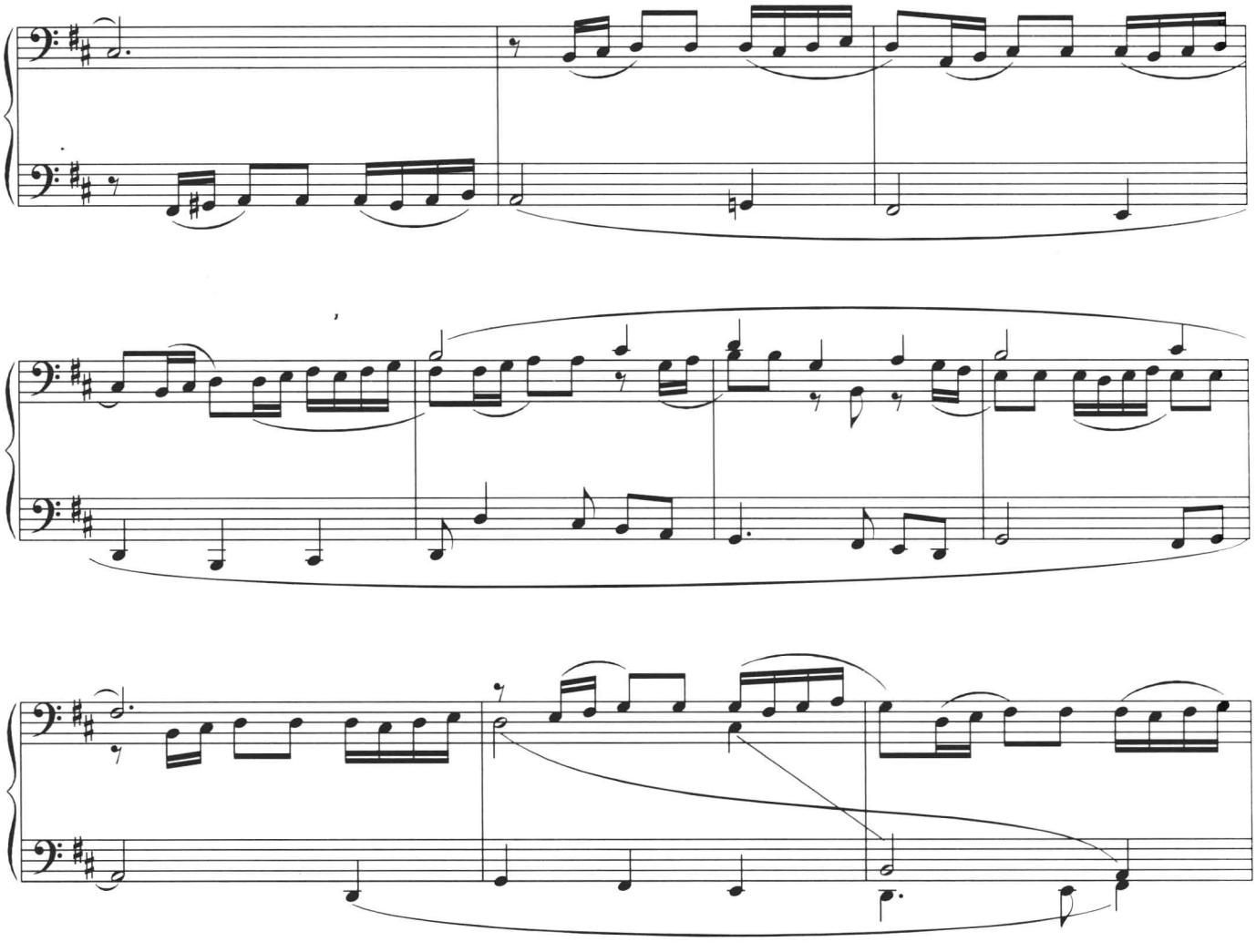
下例为巴赫的二部创意曲第一首的开端，在右手高音部弹奏主题2拍后，左手低八度模仿此二拍，后面继续进行中有模仿的片断，也有对比复调式的自由进行。

例327 巴赫《C大调二部创意曲》



2. 三声部模仿

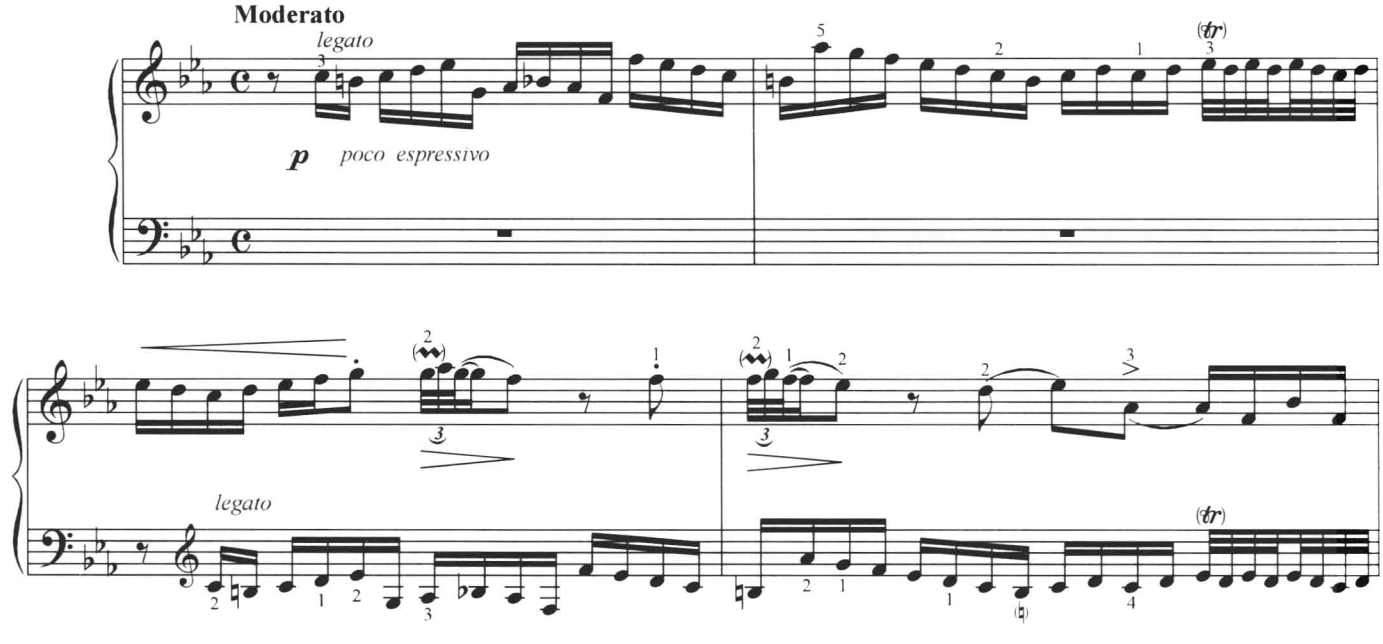
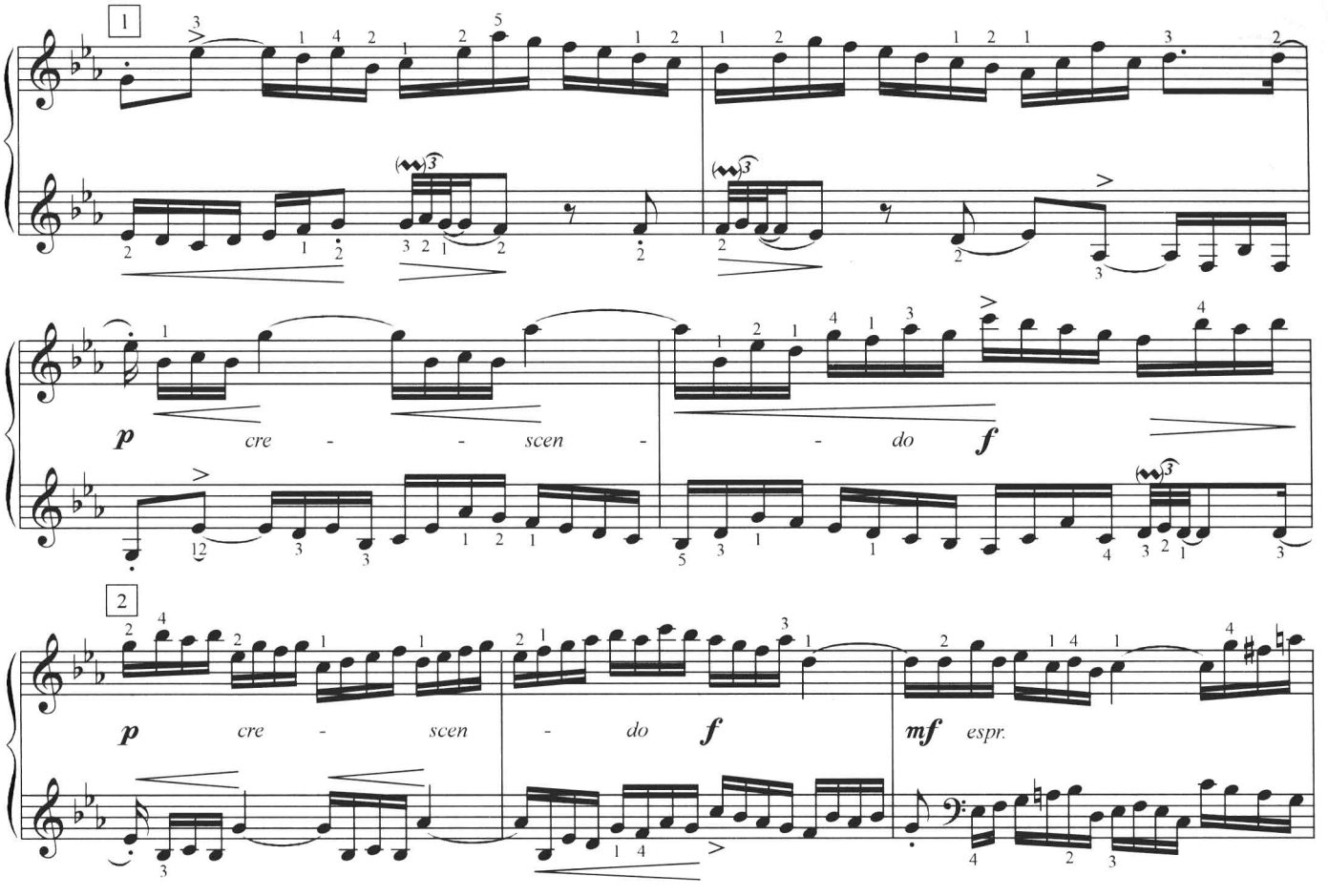
下例是肖斯塔科维奇的《b小调赋格》的开端，低声部主题的开始四个小节用八度重复，这是很有特点的，使低音线条色调更加浓厚。第7小节中声部高五度模仿，第14小节高声部再高四度模仿。主题后的对题用对比复调的对位写法继续。

例328 肖斯塔科维奇 《b小调赋格》

（二）卡农式模仿

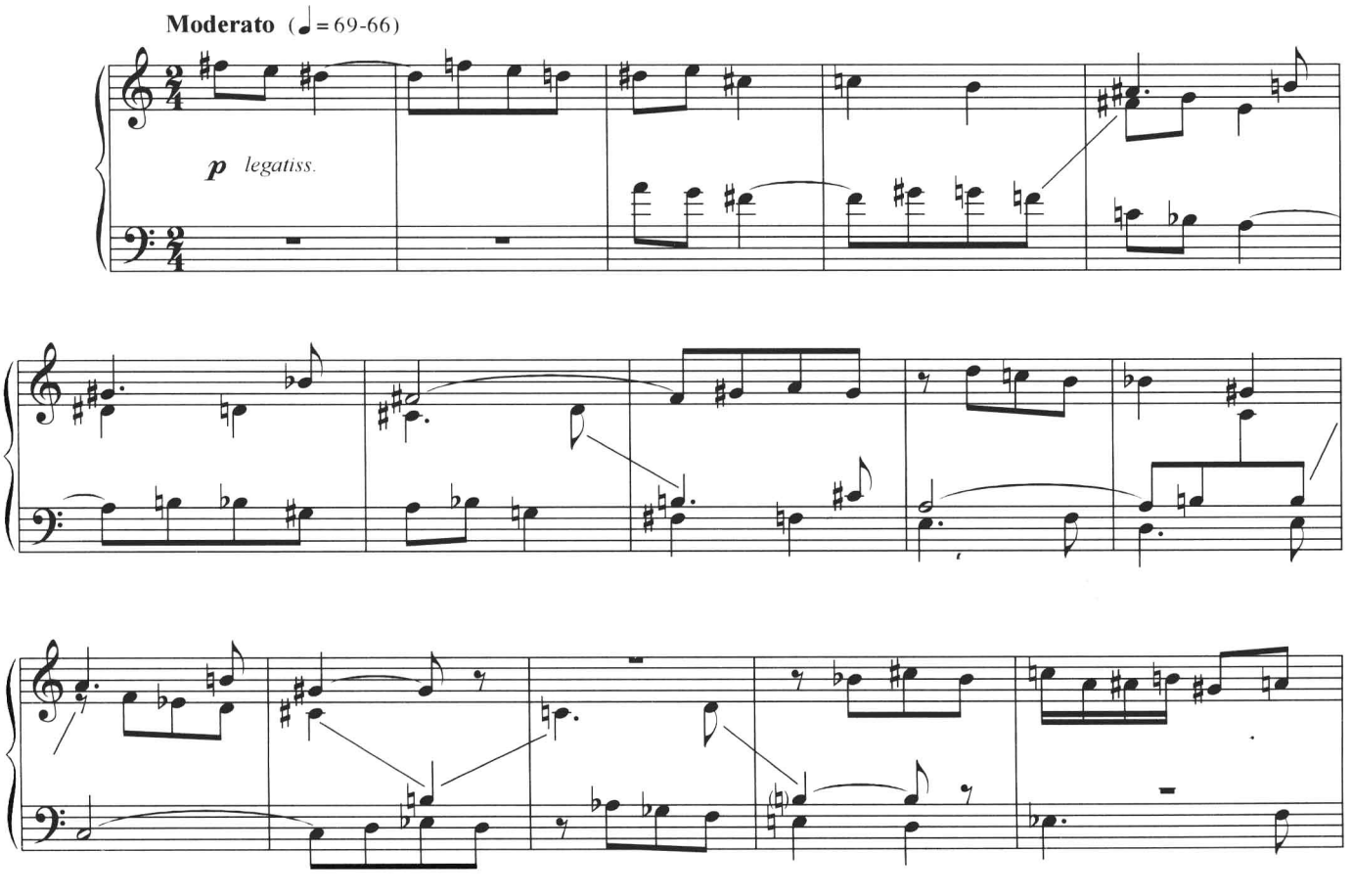
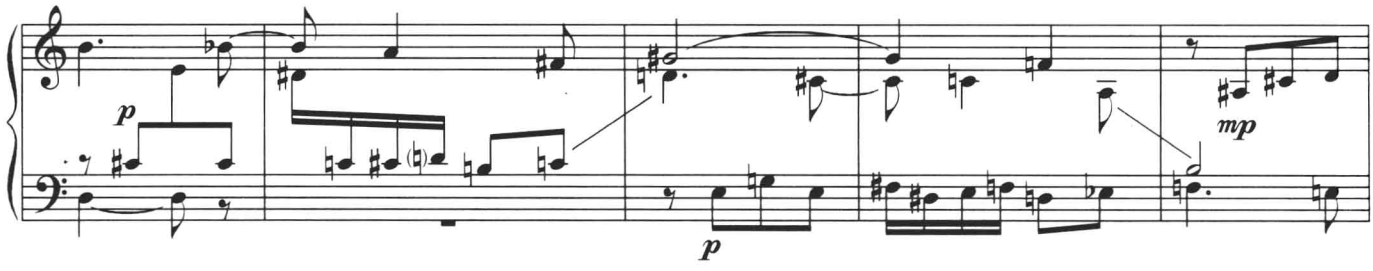
卡农式模仿是指比较长的段落的不间断的严格模仿，必须用严格的对位法的写作方法处理。

1. 二声部卡农

巴赫的《C小调二部创意曲》是个很典型的例子，主题两小节以后的左手低音部一直是严格模仿比它高八度的主题及其后面的旋律线条。

例329　巴赫《c小调二部创意曲》

2. 三声部卡农

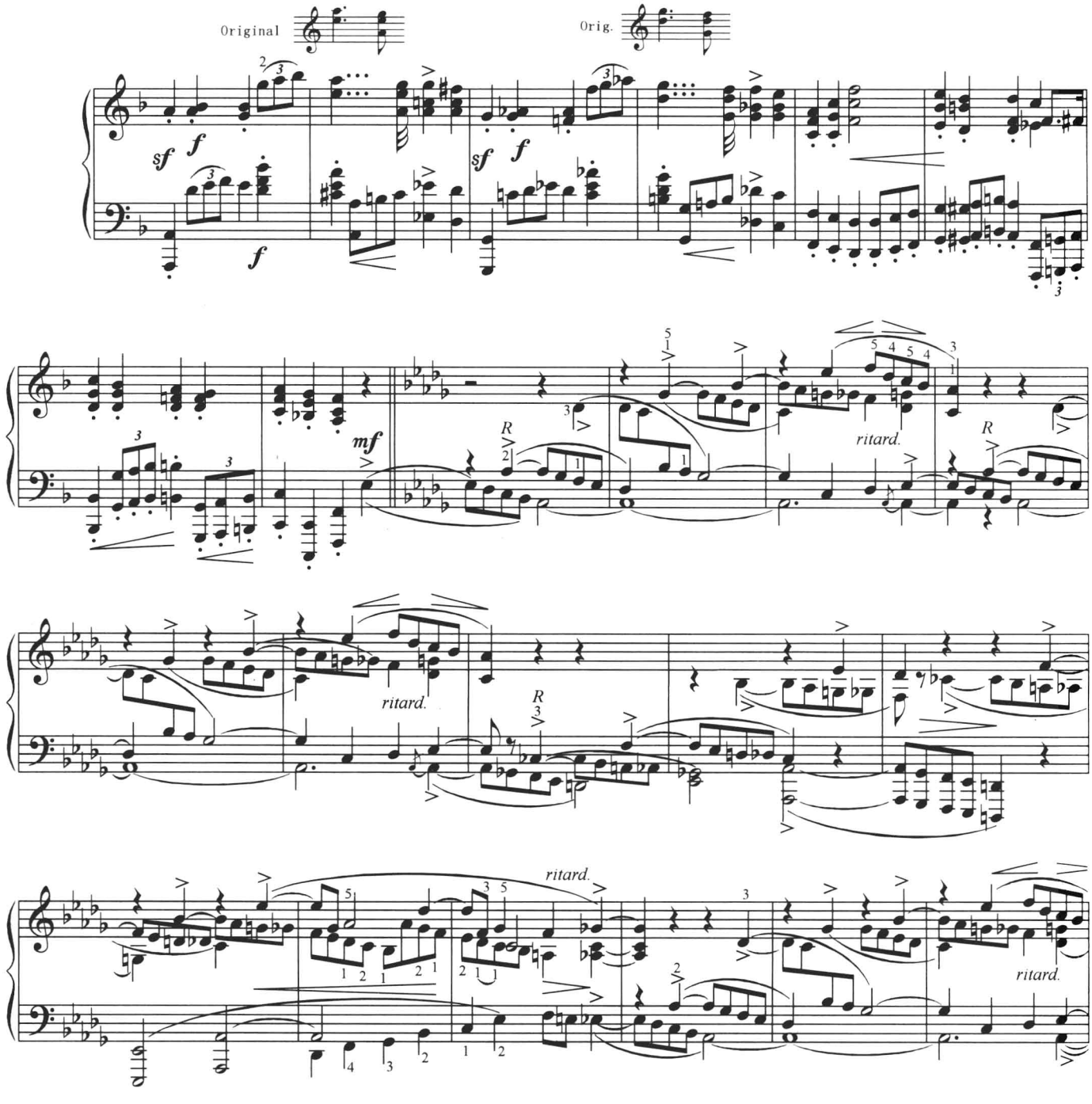
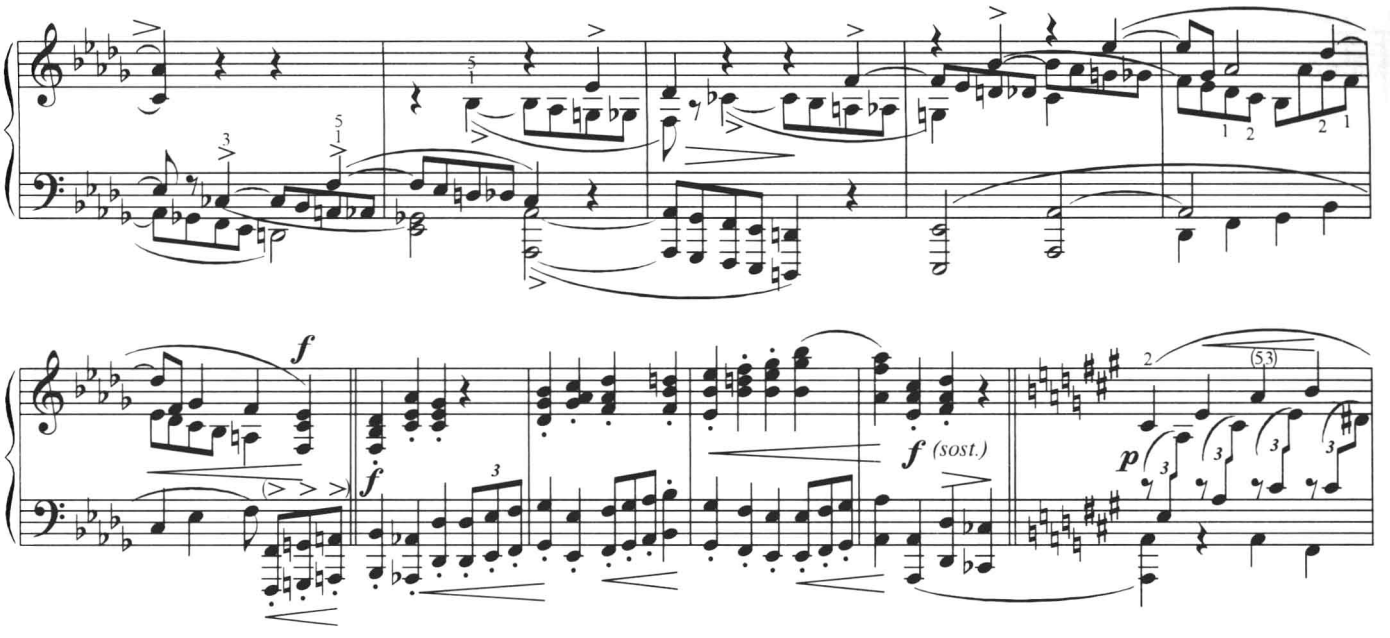
苏联作曲家谢德林的《通俗前奏曲第22首》是严格的三声部卡农曲，第3小节中声部是开始的高声部主题旋律的低大六度严格模仿，第5小节低声部是中声部旋律的低大六度严格模仿。

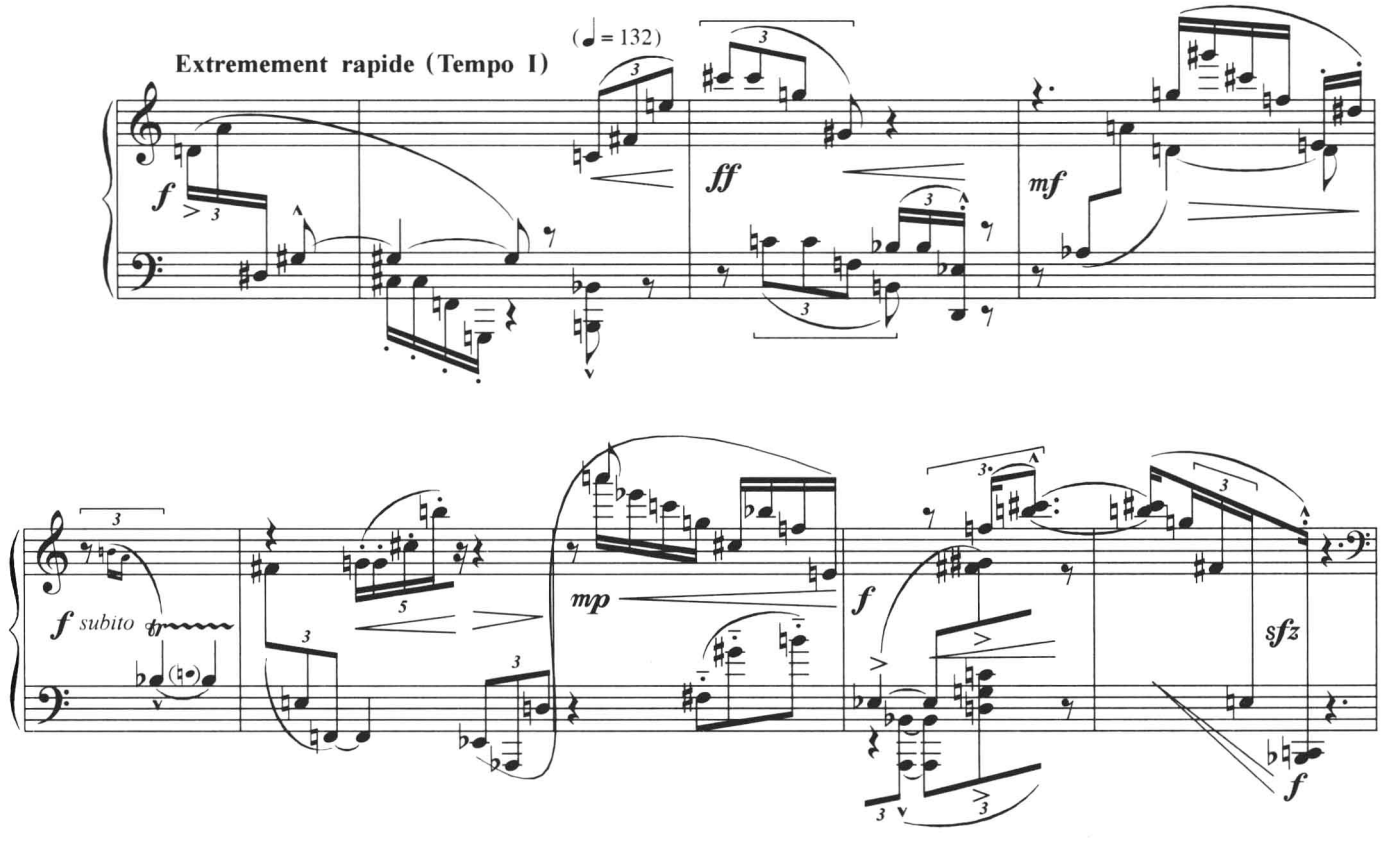
例330 谢德林 《通俗前奏曲第22首》



（三）紧接的模仿

间隔时候很短的模仿称紧接模仿。

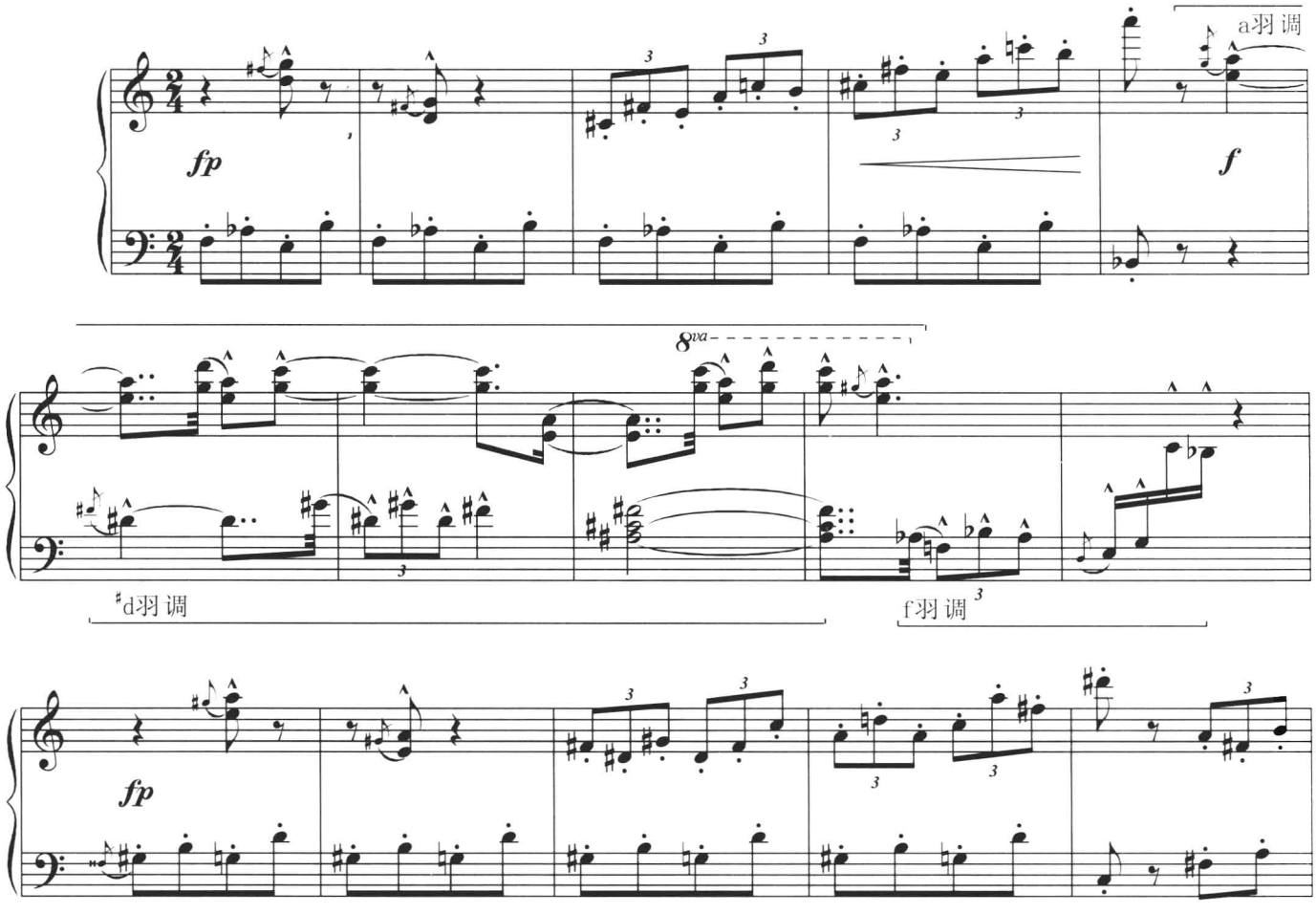
例331舒曼的《新事曲》是多声部紧接模仿的很有特色的例子。谱例第8小节第4拍起，有一个六声部的紧接模仿，反复演奏了一次。第14小节第4拍起，有一个八声部的紧接模仿，后面还有几次相似的紧接模仿，都是从低声部开始，相继向上模仿。

例331 舒曼 《新事曲》

布列兹的《第二钢琴奏鸣曲》第3小节出现了高声部的由三连音8分音符加上一个8分音符的四音副动机（用⌒标示），低声部相隔一个8分休止符后作紧接模仿，副动机的内部音程有些变化。

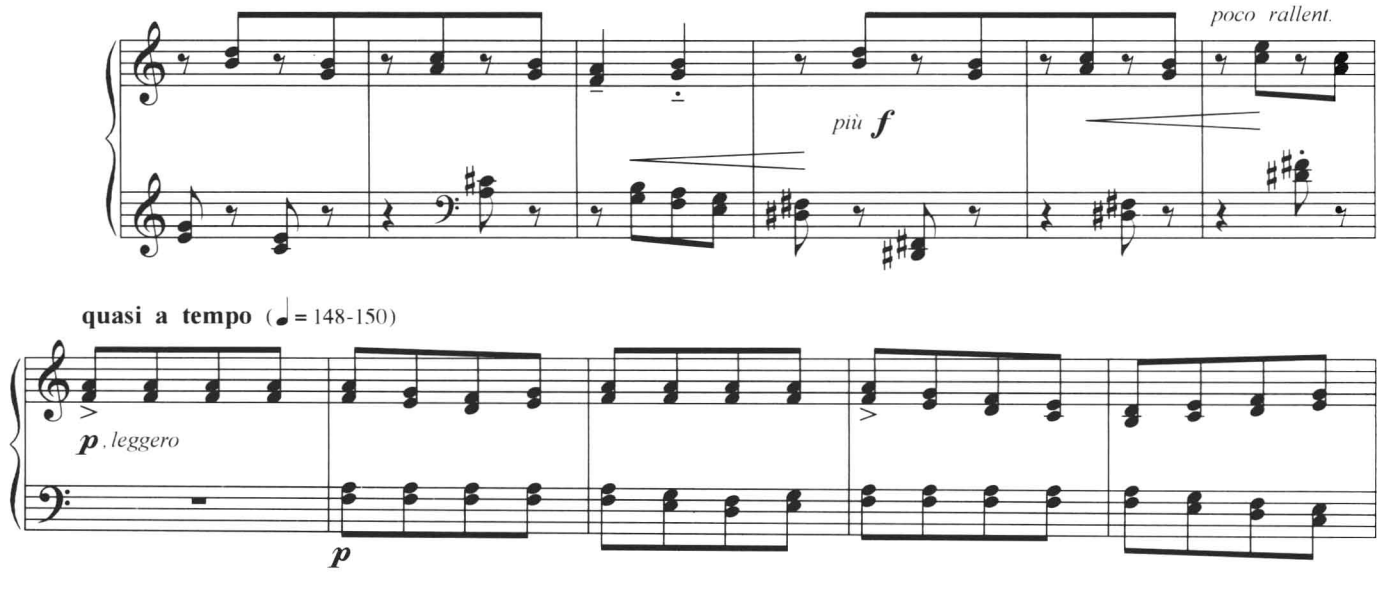
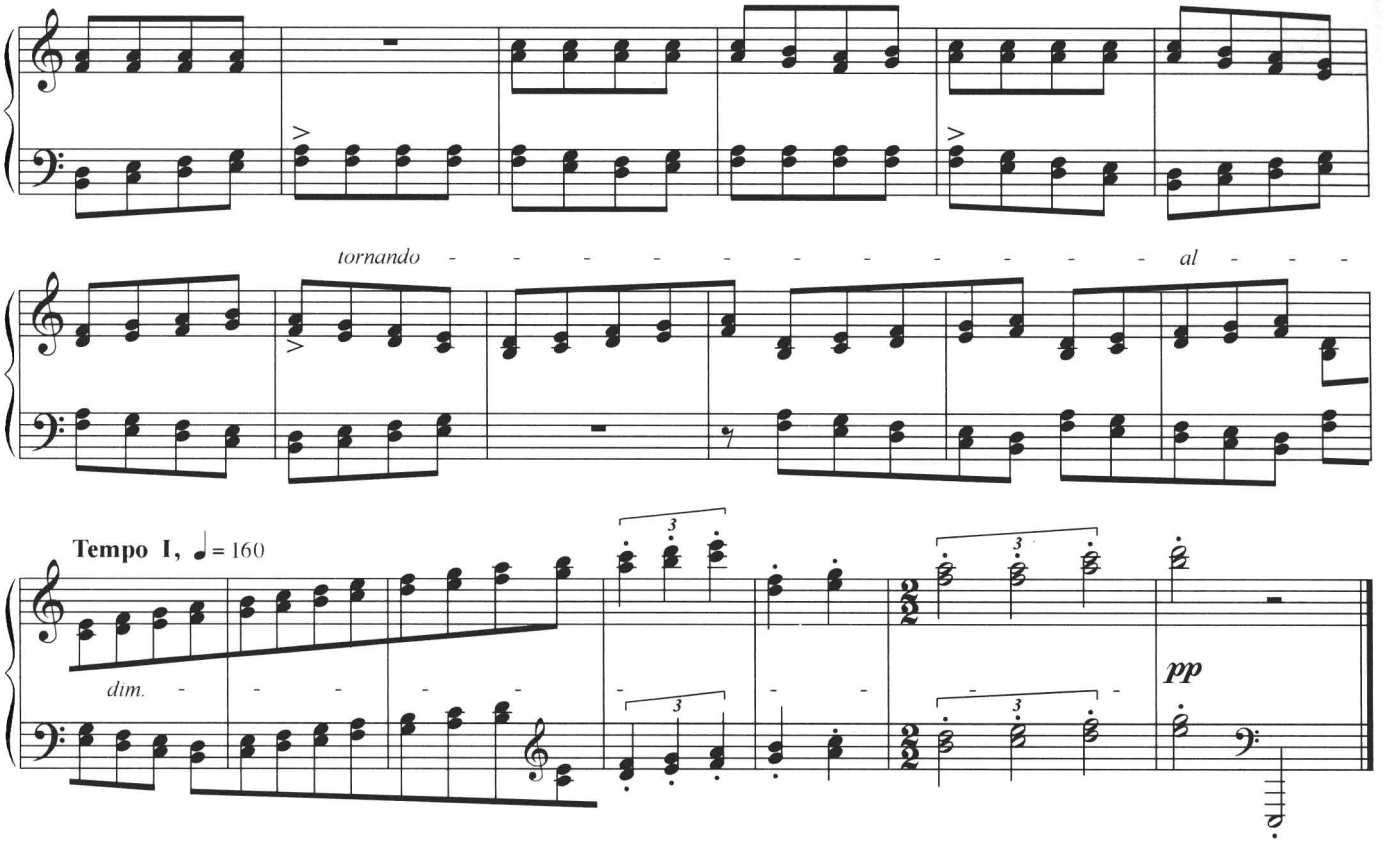
例332 布列兹 《第二钢琴奏鸣曲》 第一乐章

（四）多调模仿

巴赫F大调三部创意曲的全曲可以作为例子，说明在巴洛克时期的复调作品中，由于多次转调形成了多调模仿。全曲的调性布局是：F大调——C大调——F大调——C大调——d小调——D大调——g小调——♭B大调——d小调——F大调——♭B大调——F大调。在第9小节至第10小节中短时间出现了上方声部的d小调旋律与下方声部的D大调旋律的双调性重叠。

下例是陈怡的钢琴曲《多耶》的一个片断，谱例的第5小节第2拍开始的高声部平行四度的旋律是a羽调，而一拍以后出现在第6小节第1拍开始的低声部模仿则在♯d羽调上进行，到第9小节又有转入f羽调的片断。这是一个比较典型的现代多调性模仿的例子。

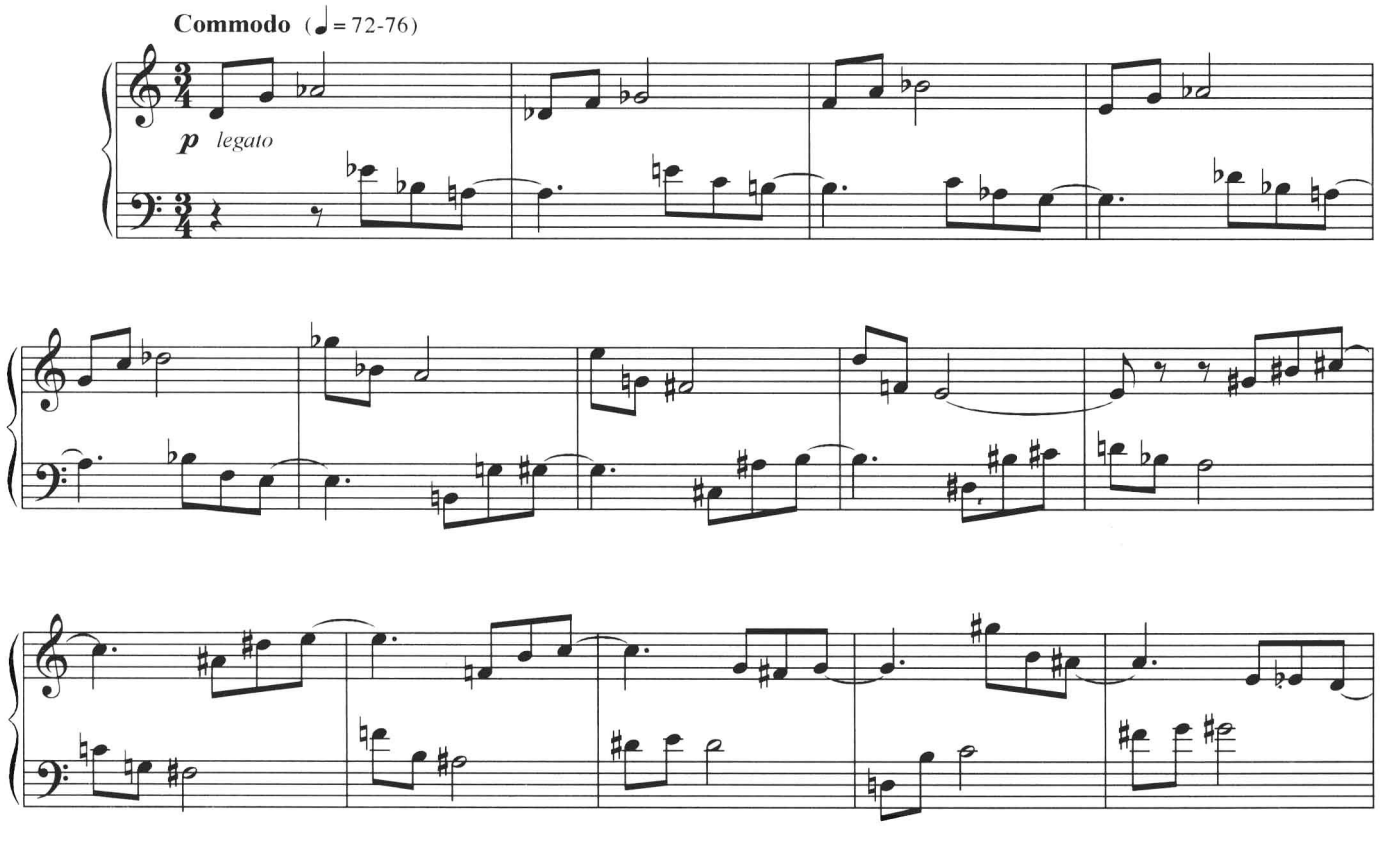
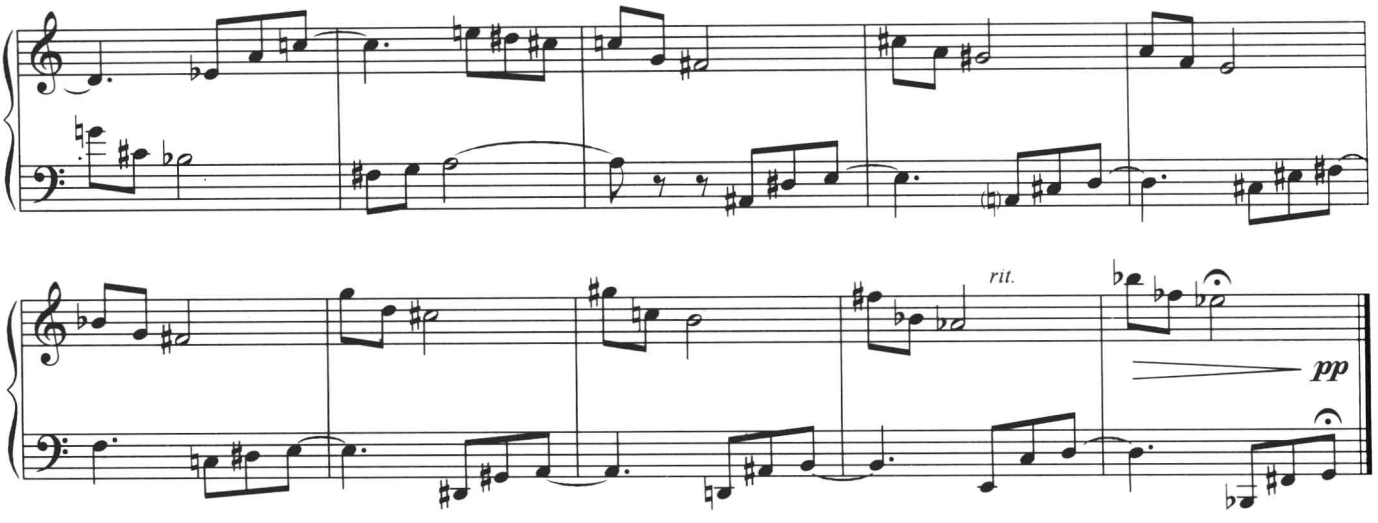
例333　陈怡　《多耶》

（五）平行三度线条的卡农

下例是巴托克《小宇宙》中的一个例子。谱例中的第7—12小节，先出现高声部的平行三度旋律线条，一小节后低声部作低八度卡农。到第13—18小节，先出现低声部的平行三度旋律线条，一小节后高声部作高十度卡度，运用了纵向可动复对位的技巧。

例334　巴托克　《小宇宙》　第129首

（六）倒影模仿

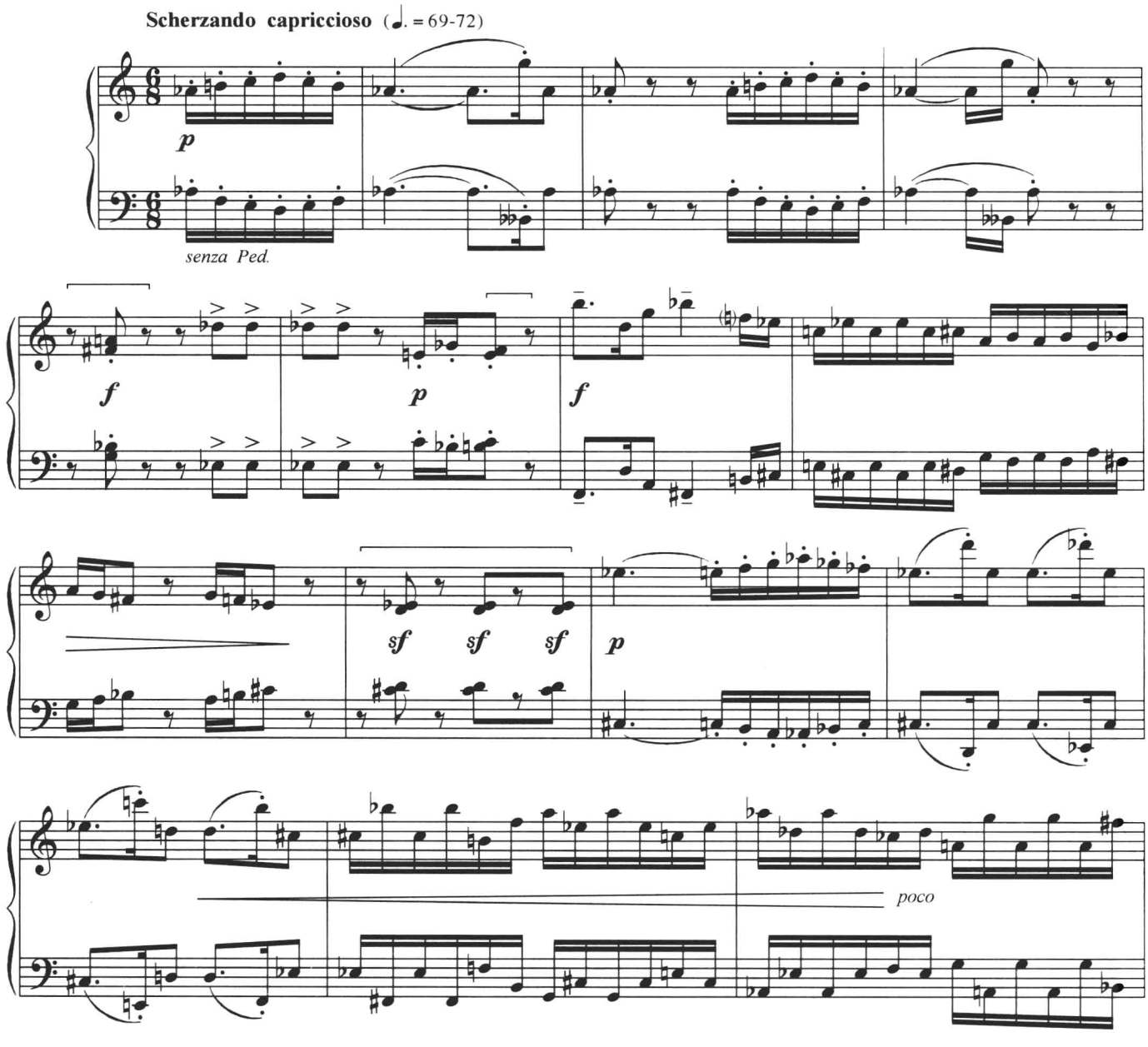
后声部是前声部的倒影，即倒影模仿，也有严格式和自由式的不同情况。

下例谢德林的前奏曲是严格的音程倒影，全曲分为三个段落层次:第1—8小节，是先上声部后下声部的严格倒影；第9—16小节，是先下声部后上声部的严格倒影；第17—24小节又是回到先上声部后下声部的严格倒影。全曲的音程结构几乎都是严格倒影，唯一的例外是结束的第24小节，上声部是增四度到小二度，而下声部的倒影是增五度到小二度。

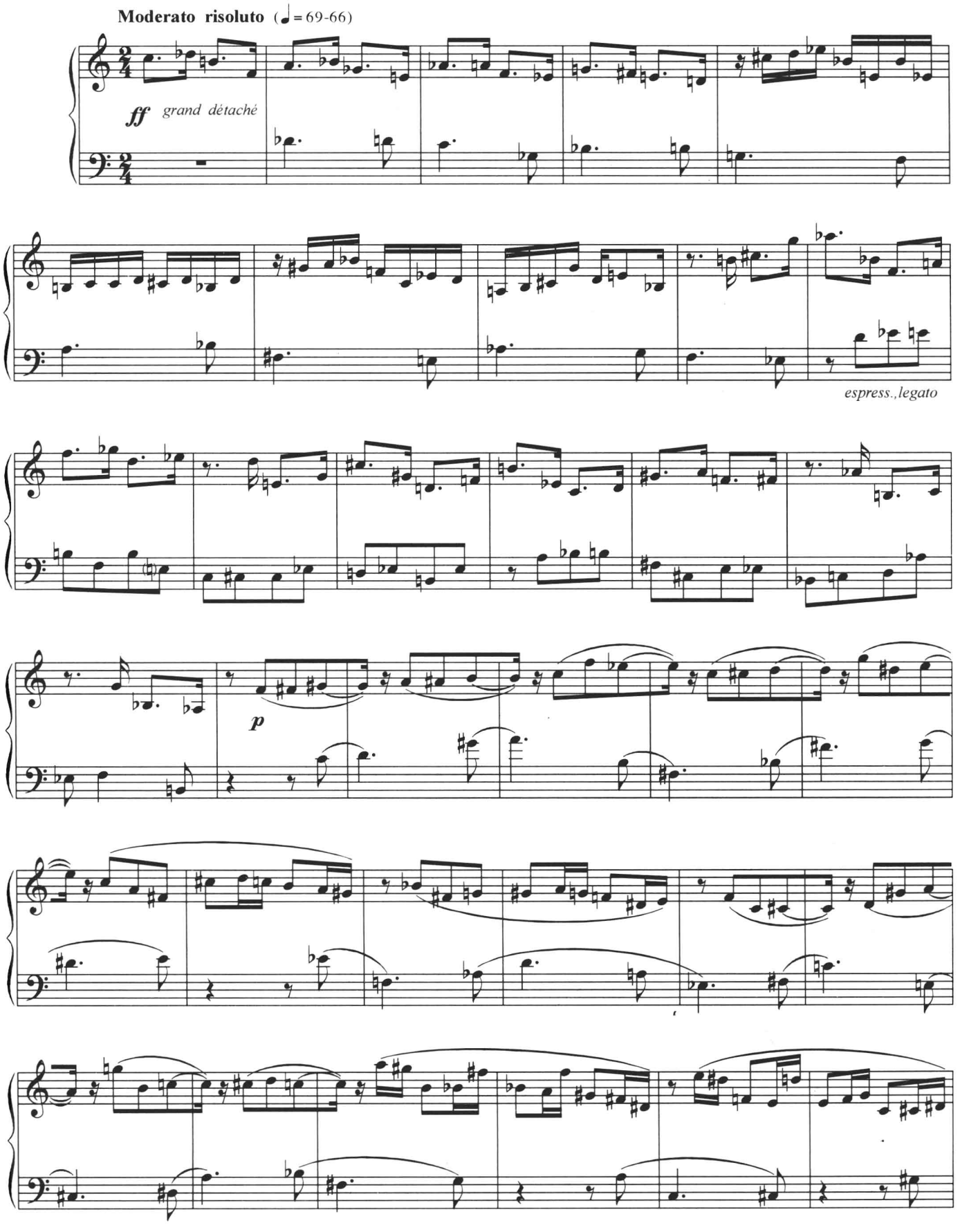
倒335　谢德林　《通俗前奏曲第7首》

（七）同步反向对位

同步反向对位，是指两个声部同时处于相同节奏，音程关系反向。

下例谢德林的前奏曲，整个作品全都是由同步反向对位构成。在第5、第6、第10小节中，还出现了由两对相同音程构成的和音。

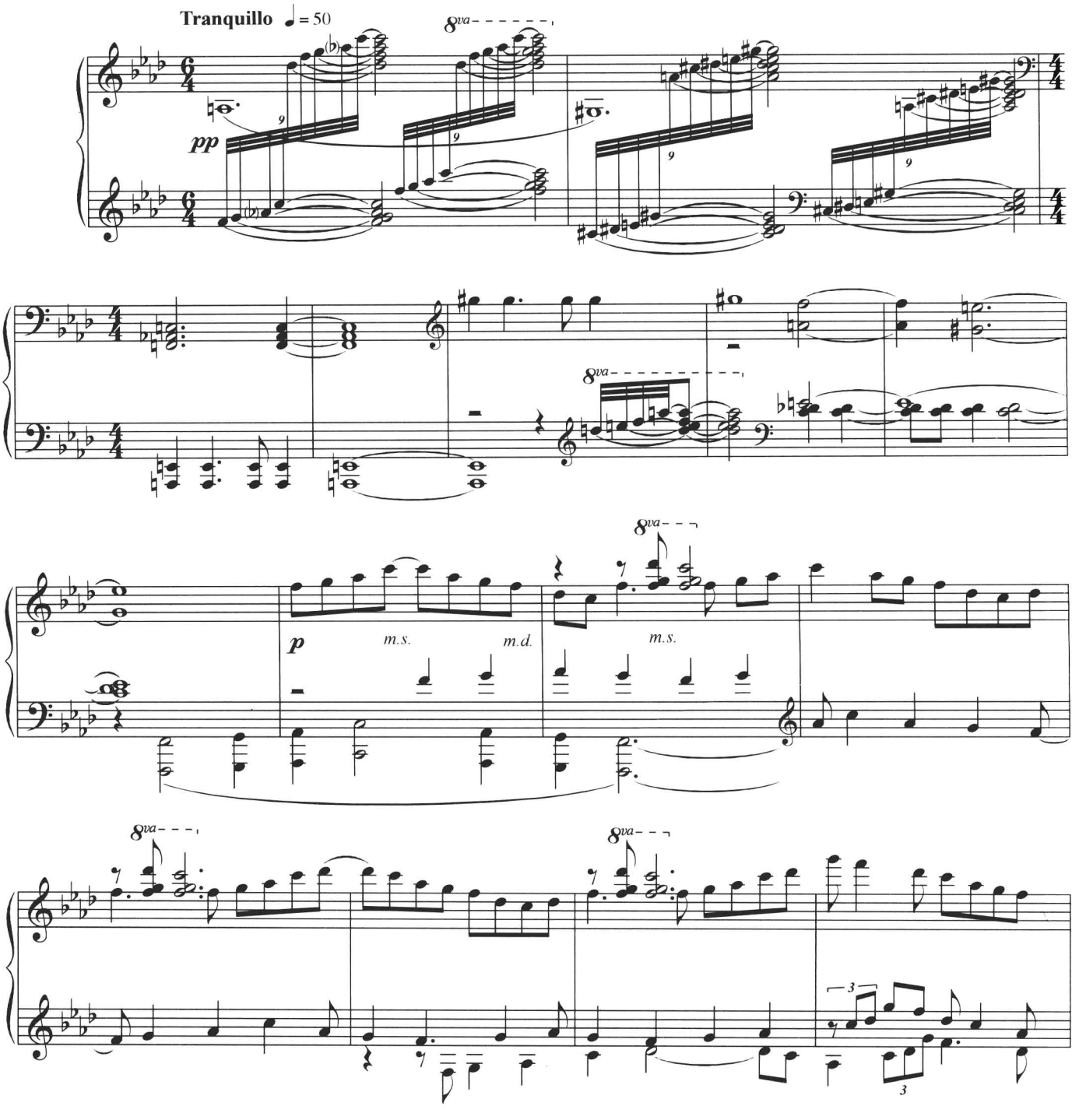
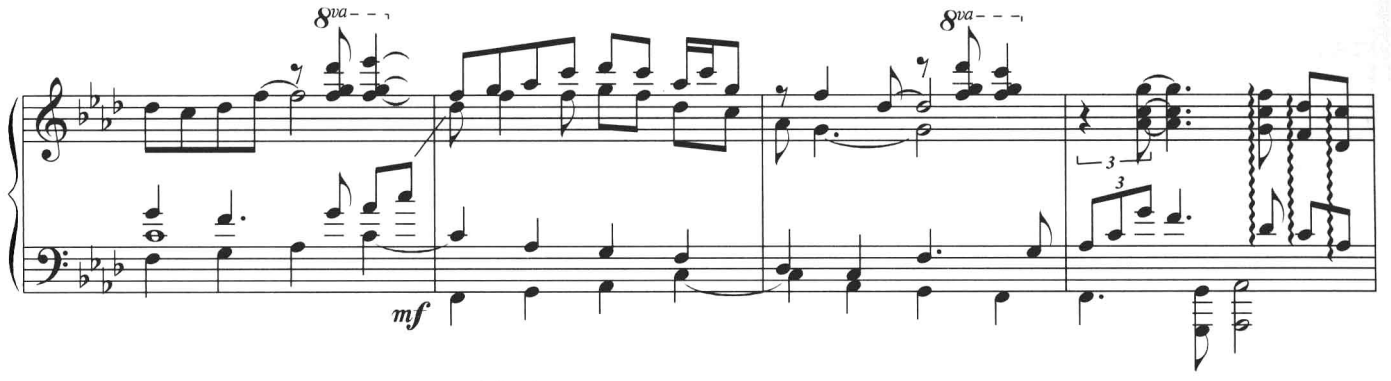
例336　谢德林　《通俗前奏曲第9首》

（八）节奏扩大模仿

模仿声部将所模仿的前声部节奏扩大，这种模仿手法称为“节奏扩大模仿”。下例的谢德林的前奏曲的前五小节，低声部的模仿声部，严格地将高声部节奏扩大一倍，并作下大七度的严格模仿（卡农式）。

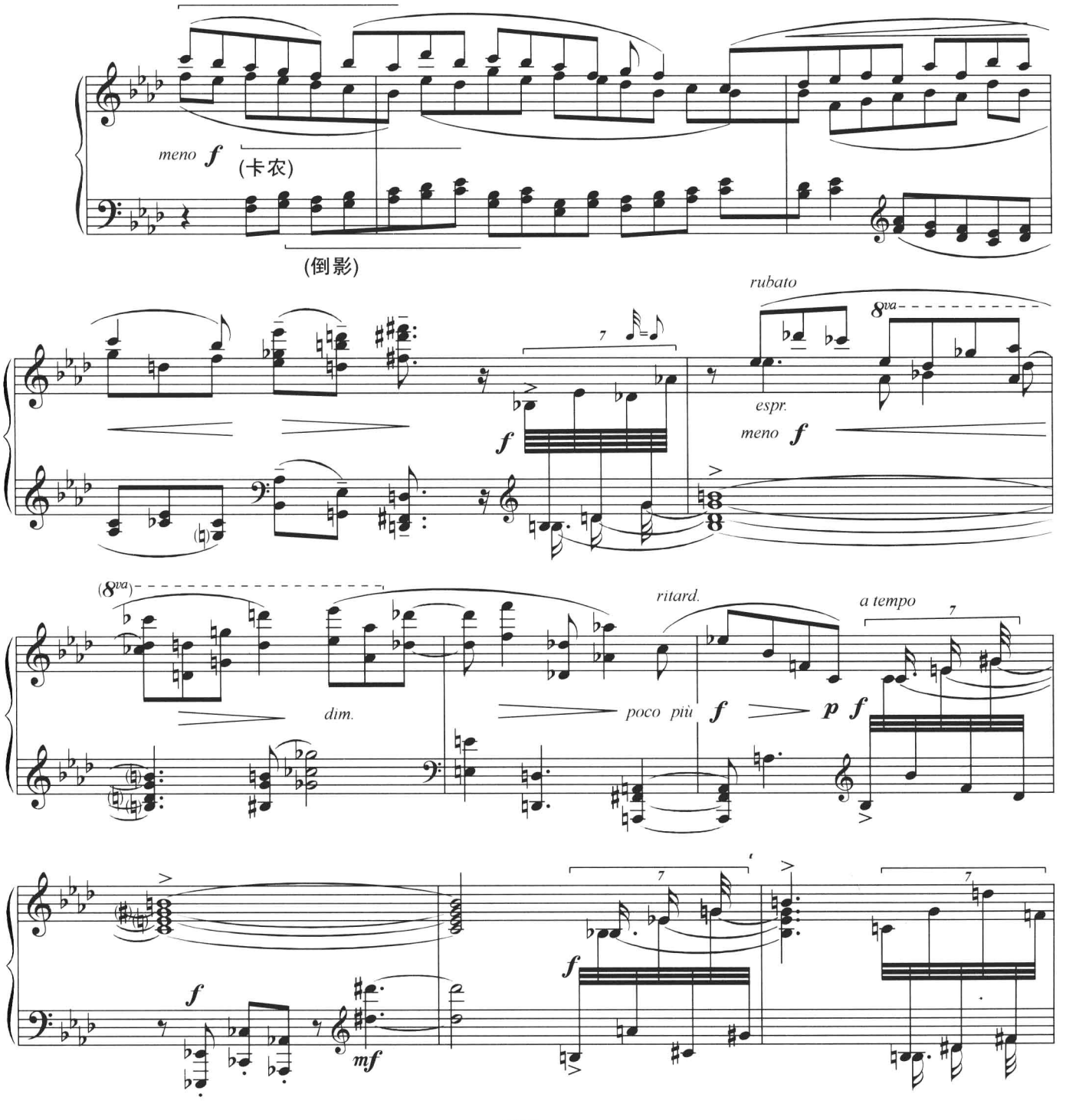
例337 谢德林 《通俗前奏曲第14首》

（九）节奏紧缩模仿

模仿声部将其所模仿的前声部的节奏紧缩，这种模仿手法称为“节奏紧缩模仿”。例338汪立三的《冬花》的第8小节开始的三声部对位，运用了不严格的自由的节奏紧缩模仿，低声部以2分音符为主，中声部以4分音符为主，而高声部以8分音符为主。从第17小节开始的四声部对位中，仍有这种节奏紧缩对位的因素（在外声部），只是更加自由了。

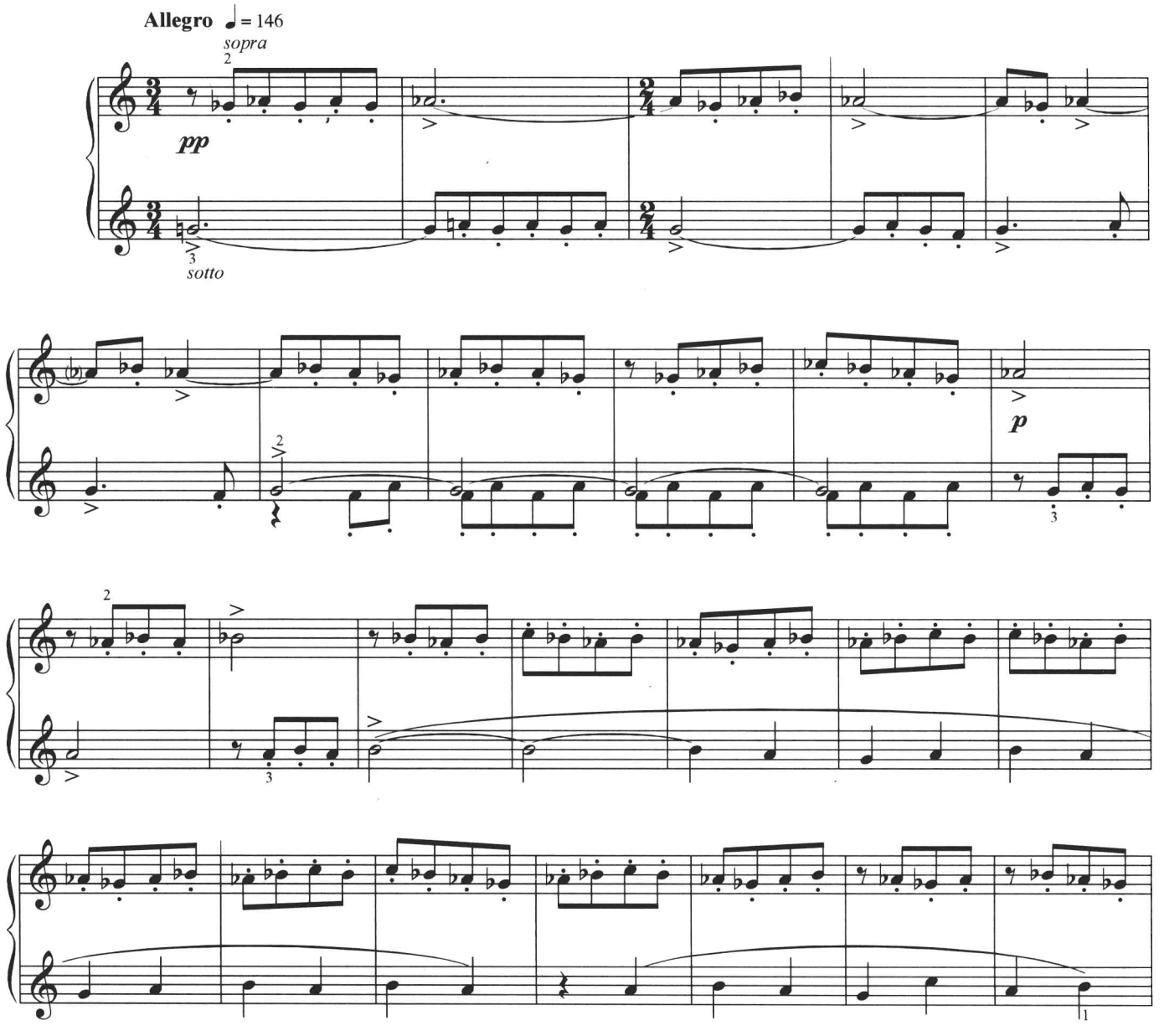
例338　汪立三　《在山魅夷画意·冬花》

沉寂、冷清……
一棵银白色的大树
晶莹璀璨，
它那搓栎繁密的枝柯
在寒光中
唱着生命的歌。

（十）卡农与倒影模仿结合

例339卡特的《钢琴奏鸣曲》，谱例中的前三小节运用了同向卡农和倒影模仿的结合。右手弹奏的高音区的两个声部，是相隔两个8分音符的下五度严格模仿，左手弹奏的平行三度声部是再相隔两个八分音符的倒影模仿，形成很有特点的四声部对位织体。

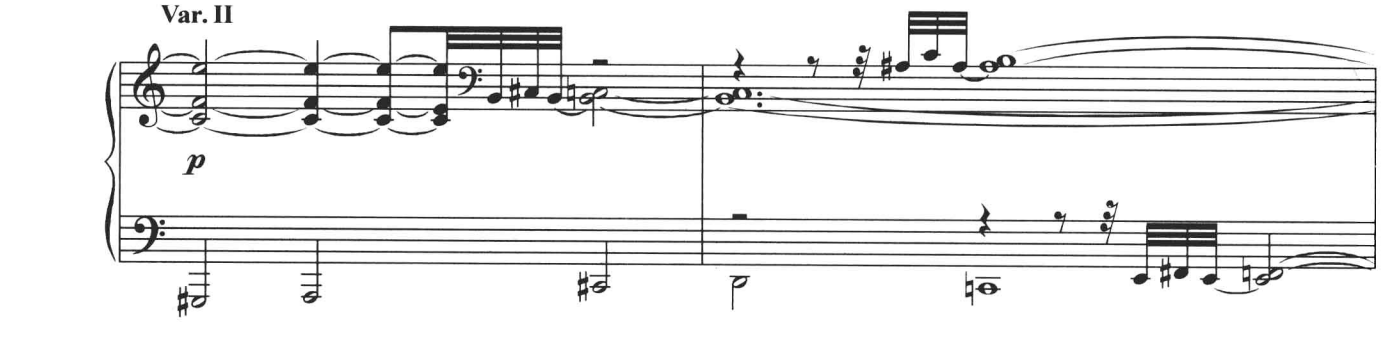
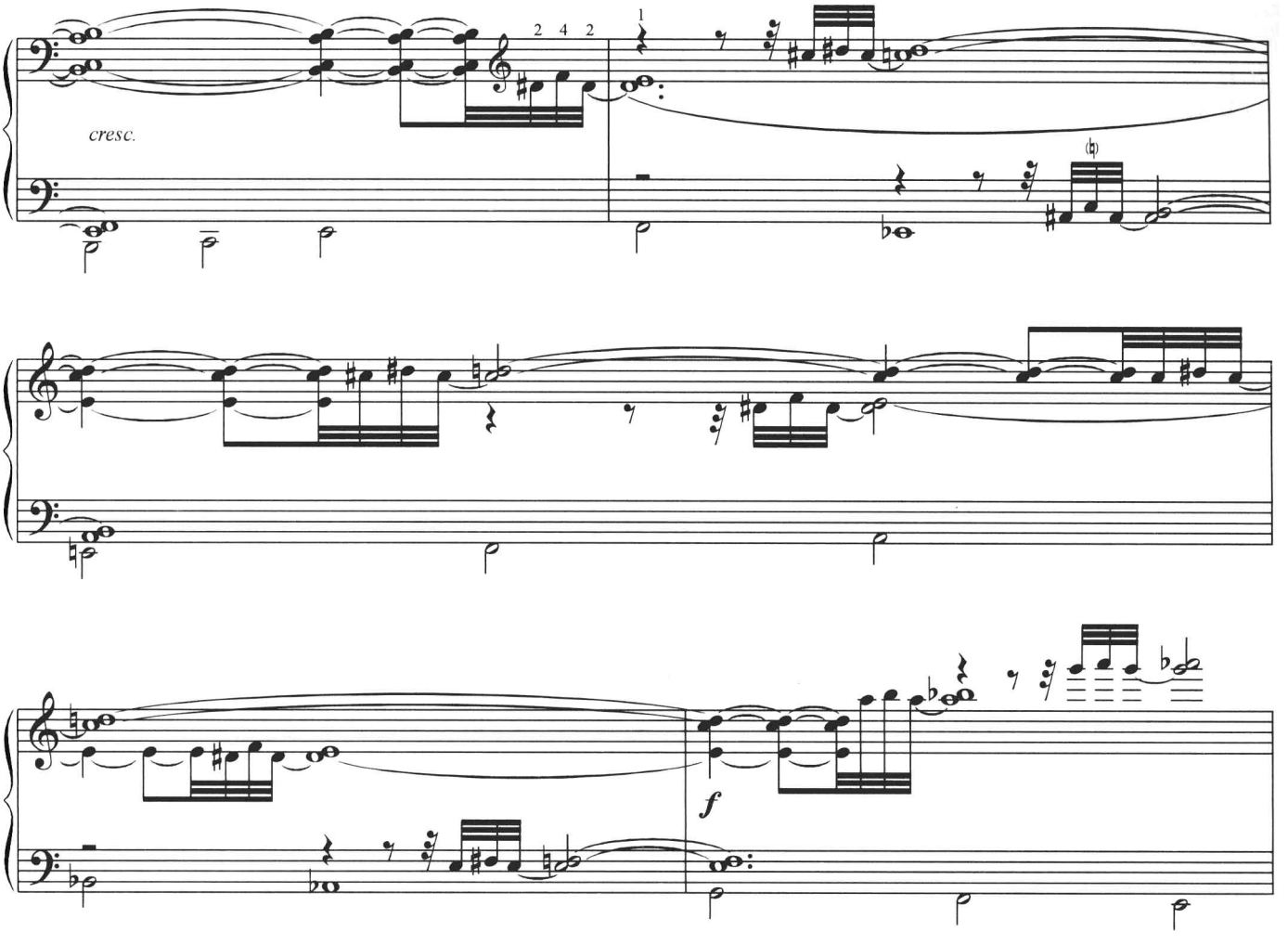
例339 卡特 《钢琴奏鸣曲》

（十一）微音程密集倒影模仿

例340巴托克的作品的前七小节，从第2小节起，左手的声部倒影模仿右手的前声部，而且两个声部经常处于上下小二度等密集的音程中，形成极不协和的音响。

例340　巴托克《小宇宙》第142首

（十二）模仿与对比式对位结合

下例谢德林《钢琴奏鸣曲》第二乐章变奏曲的第二变奏，其四个声部的写法很独特，上面三个声部是模仿的对位，低声部是由2分音符和全音符构成的对比性低音声部。

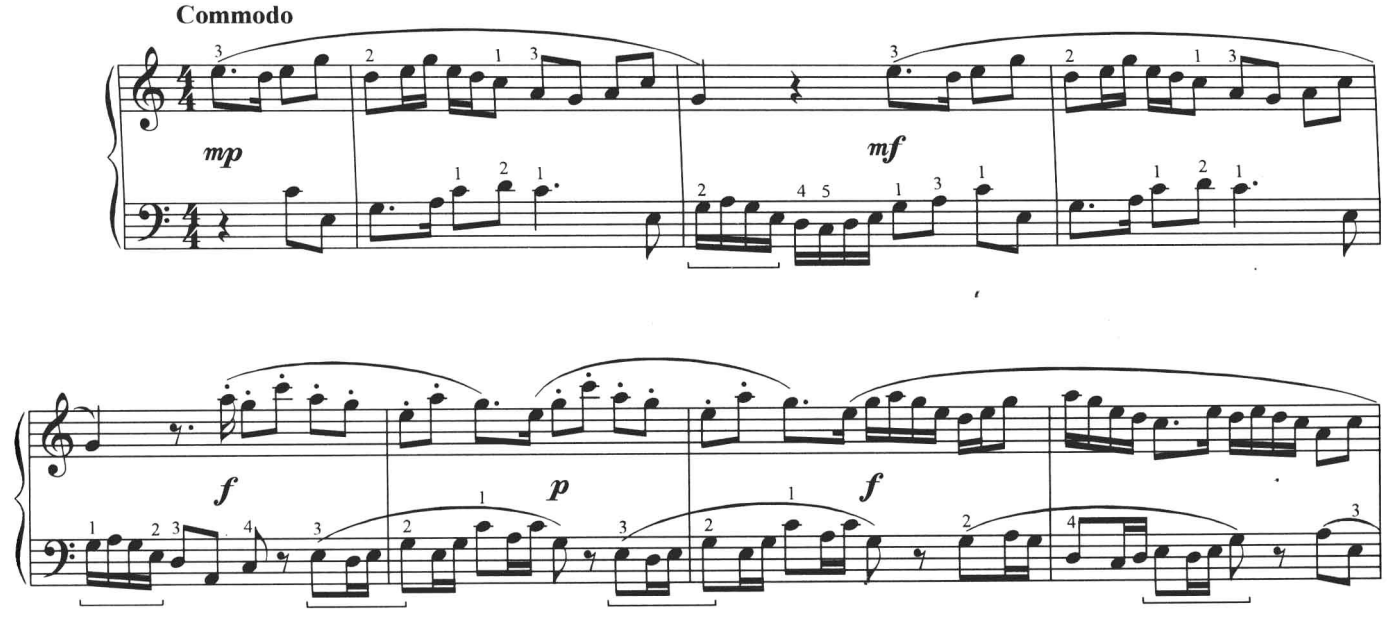
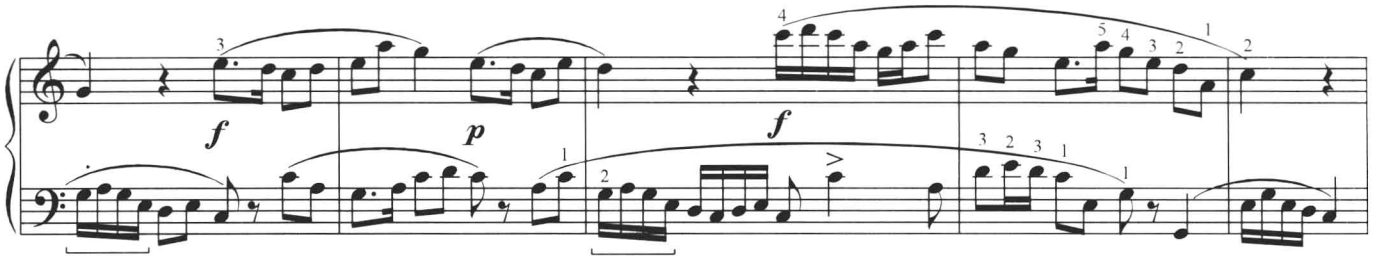
例341 谢德林《钢琴奏鸣曲》第二乐章 第二变奏



（十三）对比式复调

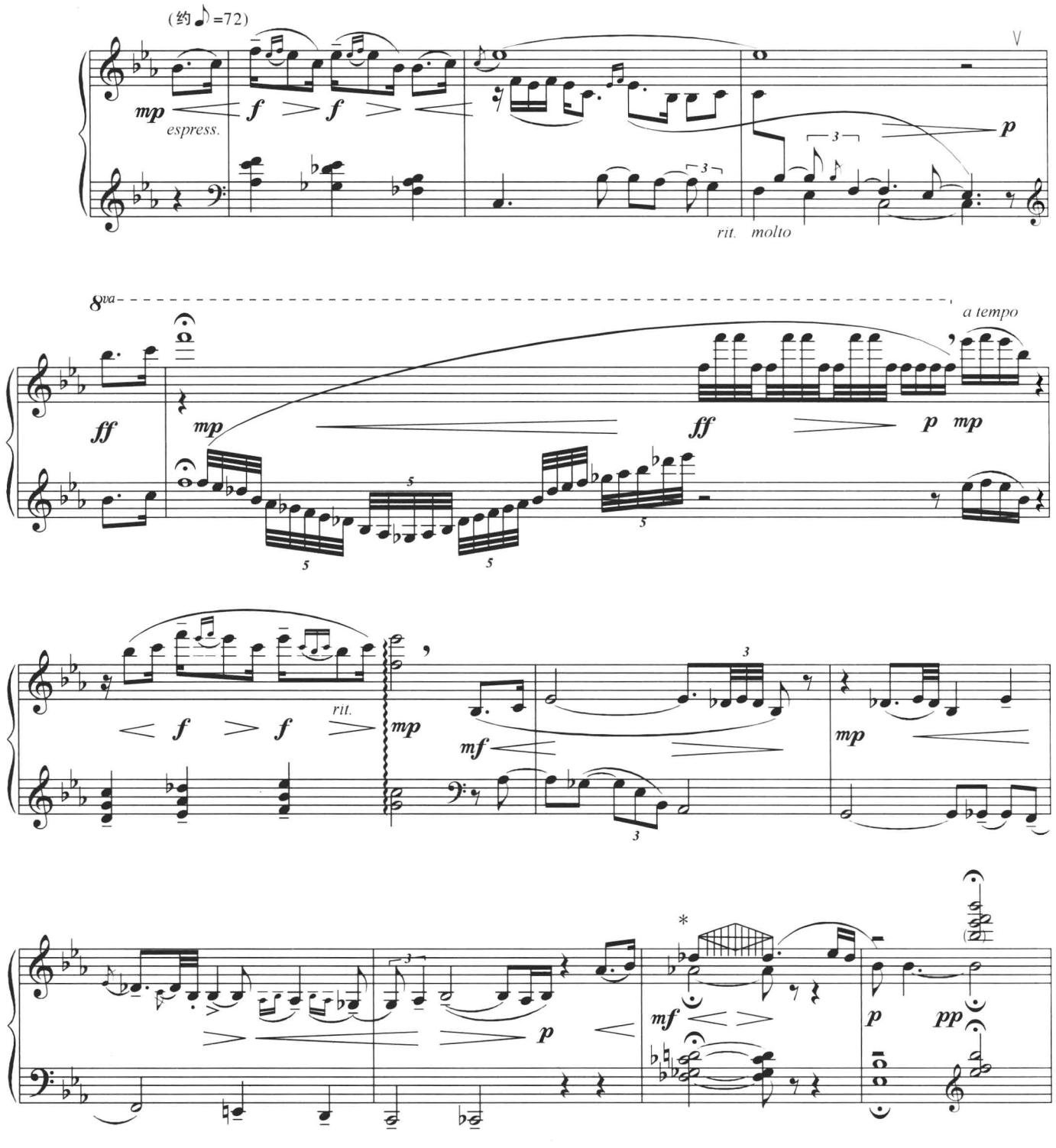
1. 二声部对比式复调

例342，是20世纪中国著名作曲家贺绿汀的成名作钢琴独奏曲《牧童短笛》，其两个声部形成五声音阶旋律的对比式二部复调，中国民族风格非常鲜明，旋律的歌唱性非常突出。这两个对比声部之间又有许多联系，其核心音调“edeg”及其倒影“gage”，在低声部也多次自由地出现。这首作品的复调处理非常成功。

例342 贺绿汀 《牧童短笛》



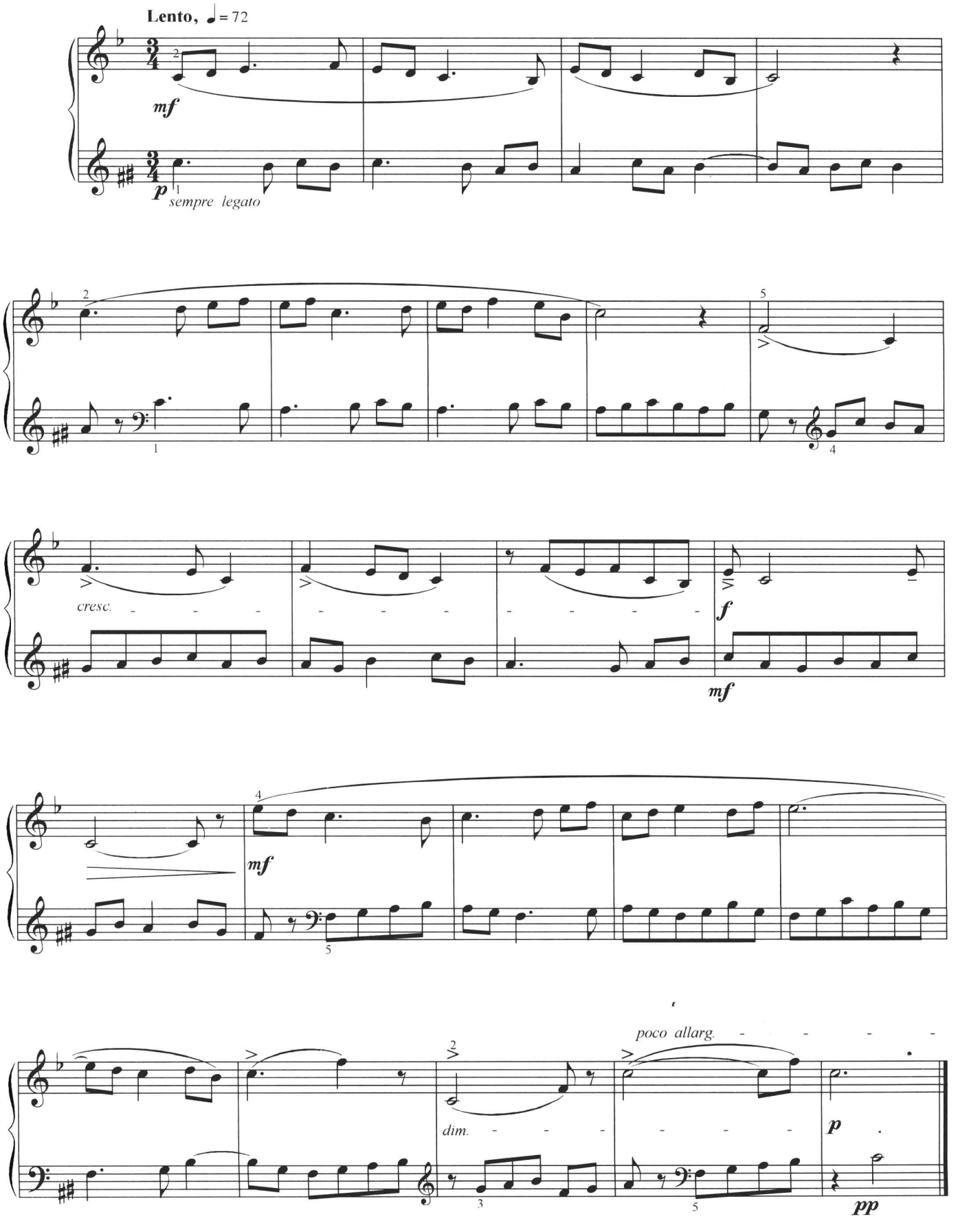
2. 三声部对比式复调

例343朱践耳的《情歌》，谱例的第2、第3小节是一个三声部对比式复调的片断，它和其前后的衬托式主调织体、音阶式和八度分解式华彩等结合在一起，塑造了诗意的情景。

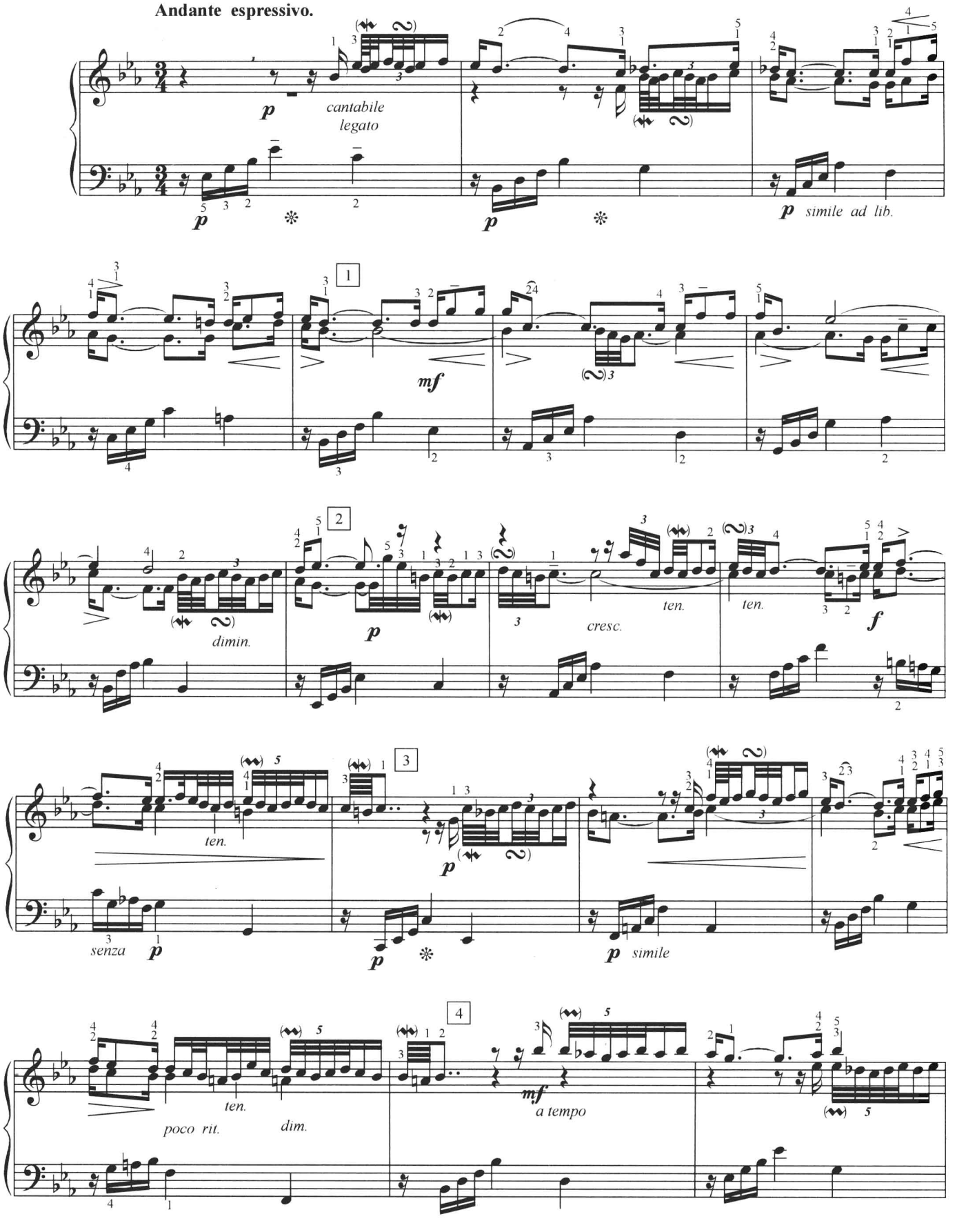
例343 朱践耳 《南国印象·情歌》

* 按同音反复演奏，由慢渐快再由快渐慢。

（十四）多调对比复调

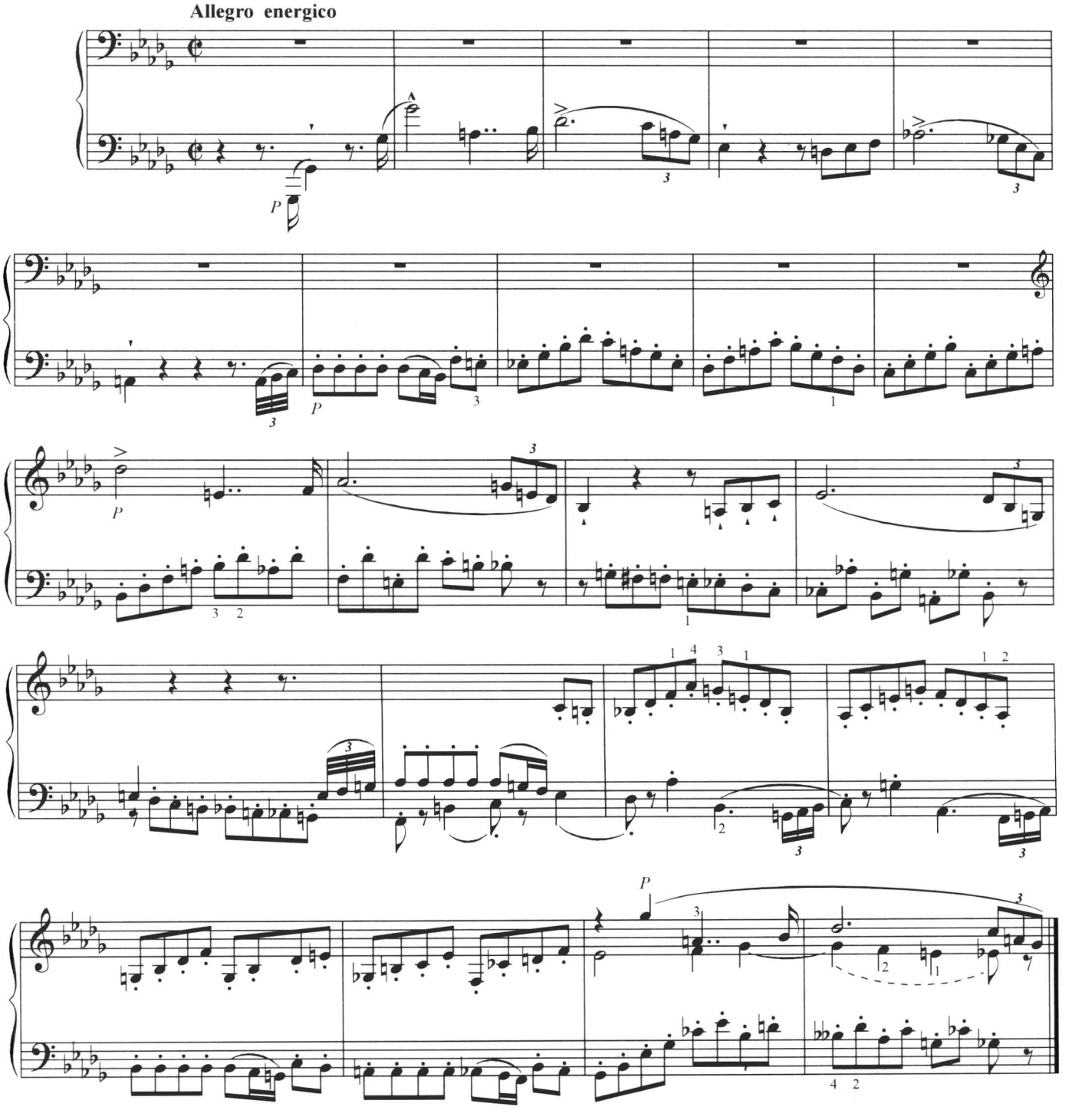
下例巴托克的作品，是一个很有特点的对比式二声部复调，两行谱的谱号很特殊，上声部是降e，下声部是升f、升g。从实际音响分析，上声部有c和声小调的特点，下声部与a旋律小调有较明显的联系，因此是多调性的对比式复调。

例344　巴托克　《小宇宙》Ⅳ　第99首

（十五）固定节奏低声部的对位

下例巴赫的《♭E大调三部创意曲》，上方两个声部是模仿式复调，低声部是由16分休止符、三个16分音符和两个4分音符的固定节奏型构成分解式进行的对比声部，形成很有特点的三声部织体。

例345 巴赫 《♭E大调三部创意曲》

（十六）赋格段

赋格是欧洲复调音乐中的一种高级曲式和体裁，其结构形态比较复杂，复调音乐织体的运用非常多样。赋格段是运用赋格提示部的模仿复调织体写法，可以运用在各种非复调音乐体裁的作品中，作为其重要的组成部分。下例李斯特的《b小调奏鸣曲》中的赋格段是很典型的，开始出现的低声部的♭b小调赋格段主题，然后出现在中声部的f小调答题（主题的属调模仿），再后出现高声部的♭b小调赋格段主题。

例346　李斯特　《b小调奏鸣曲》

习题　二十二

选用本章的钢琴复调音乐织体，自由写作五个钢琴化的乐段，不限音乐的长度和音乐的风格。

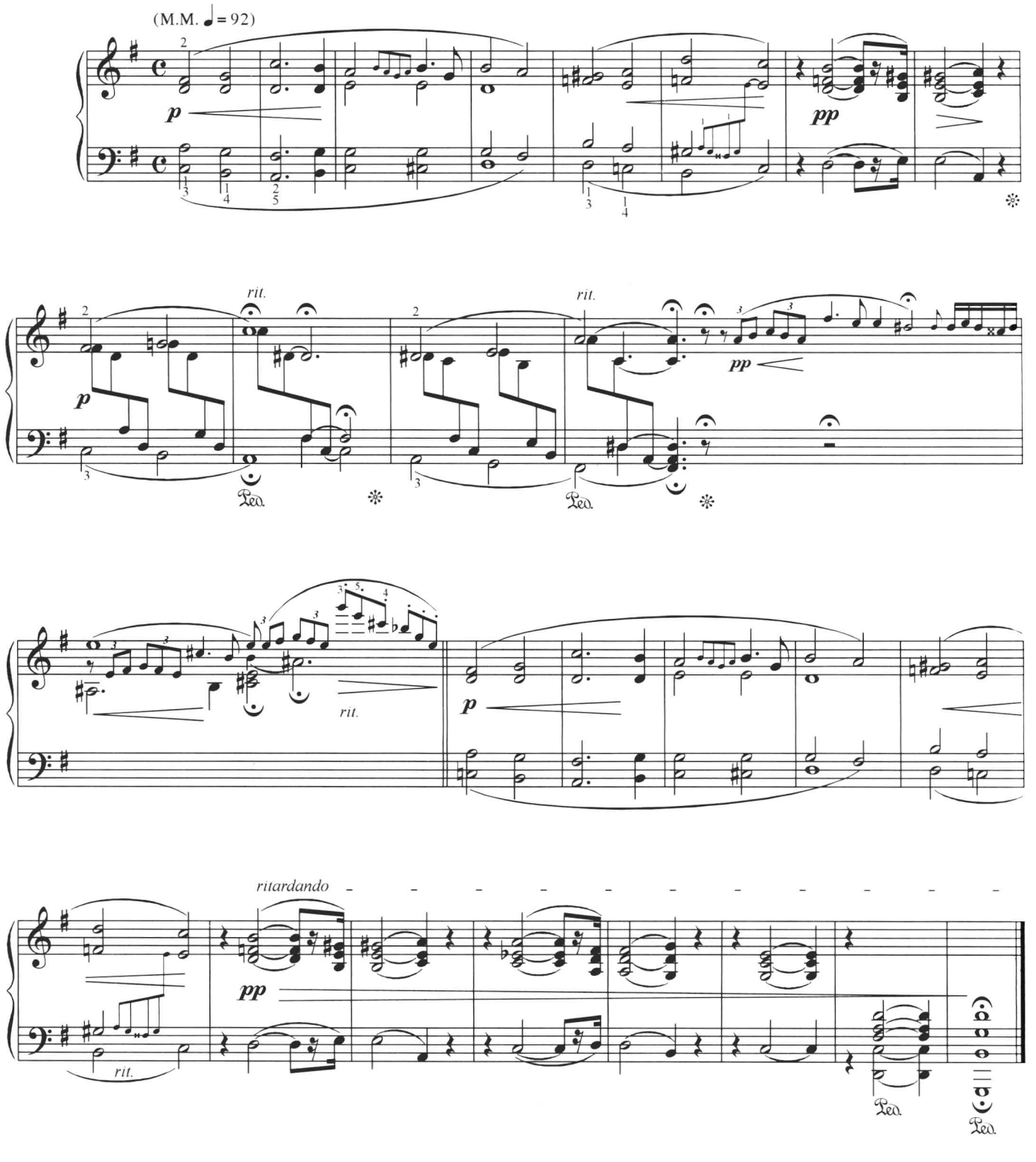
第二十三章 钢琴作品混合织体

将各种主调音乐及复调音乐的织体，结合、混合、综合地运用或渗透，即形成各种混合性的音乐织体，在钢琴作品的中外文献中也是常见的，也是必须认真学习和掌握的多种织体手法。

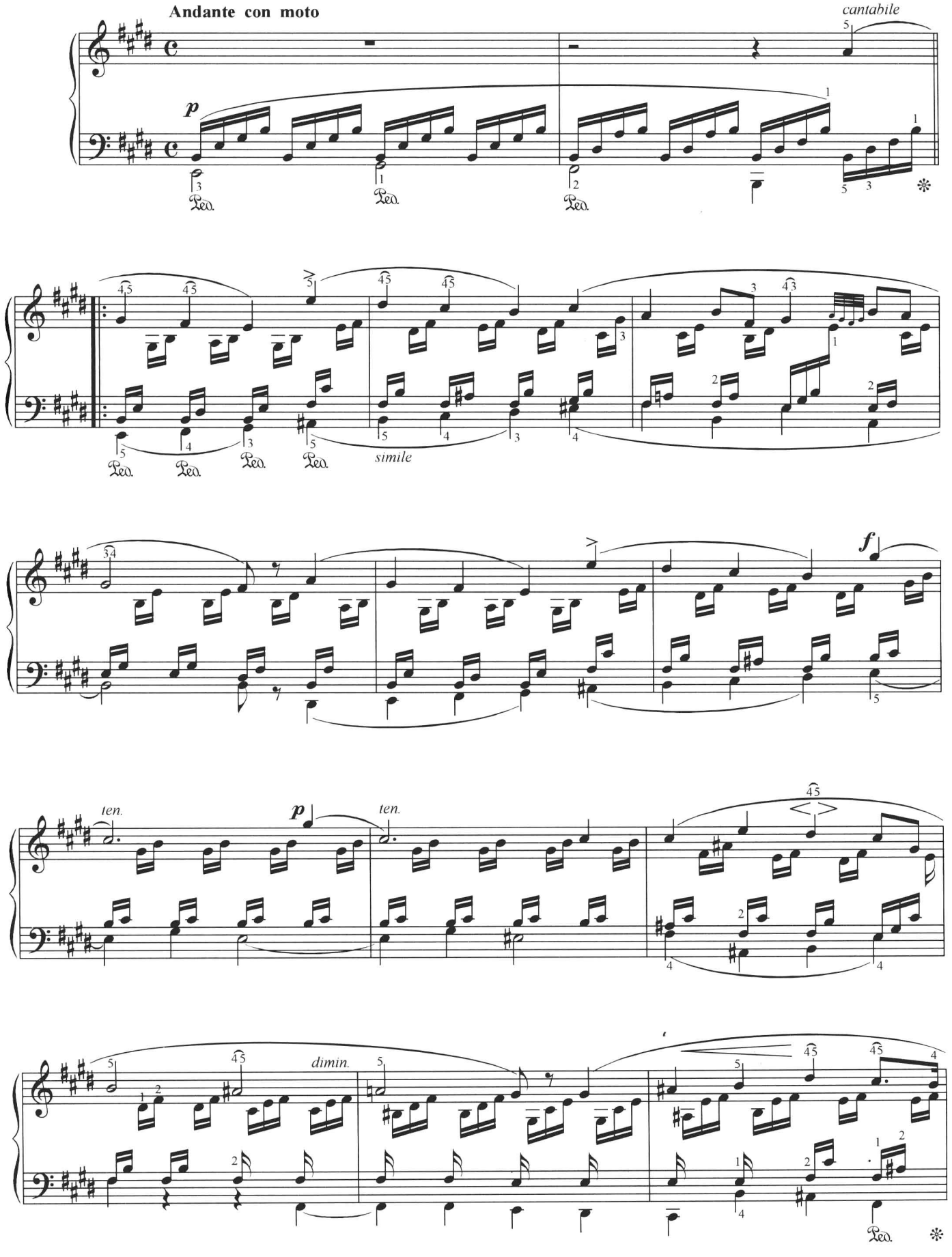
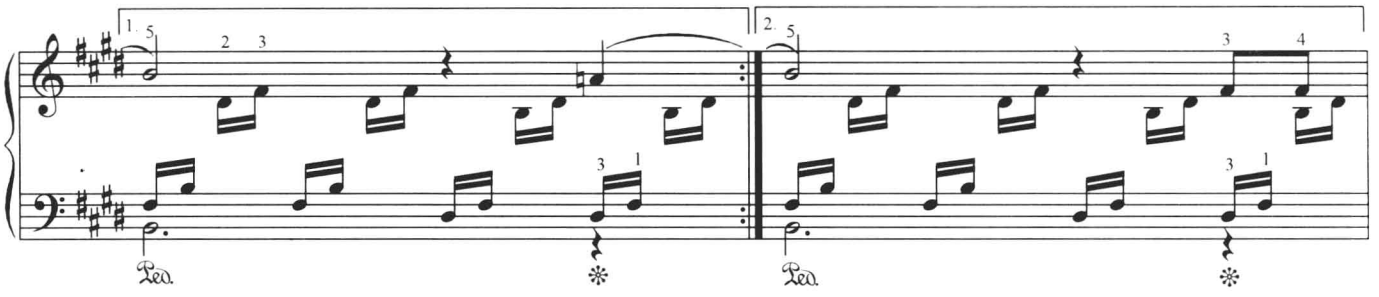
混合织体的可能性非常多，下面列举十五种。

（一）有对位化因素的柱式织体

下例舒曼的《诗人的话》，前八小节是柱式的织体，其第3小节旋律化的高声部，被第6小节的次中音声部模仿。在第14—21小节重复再现了。

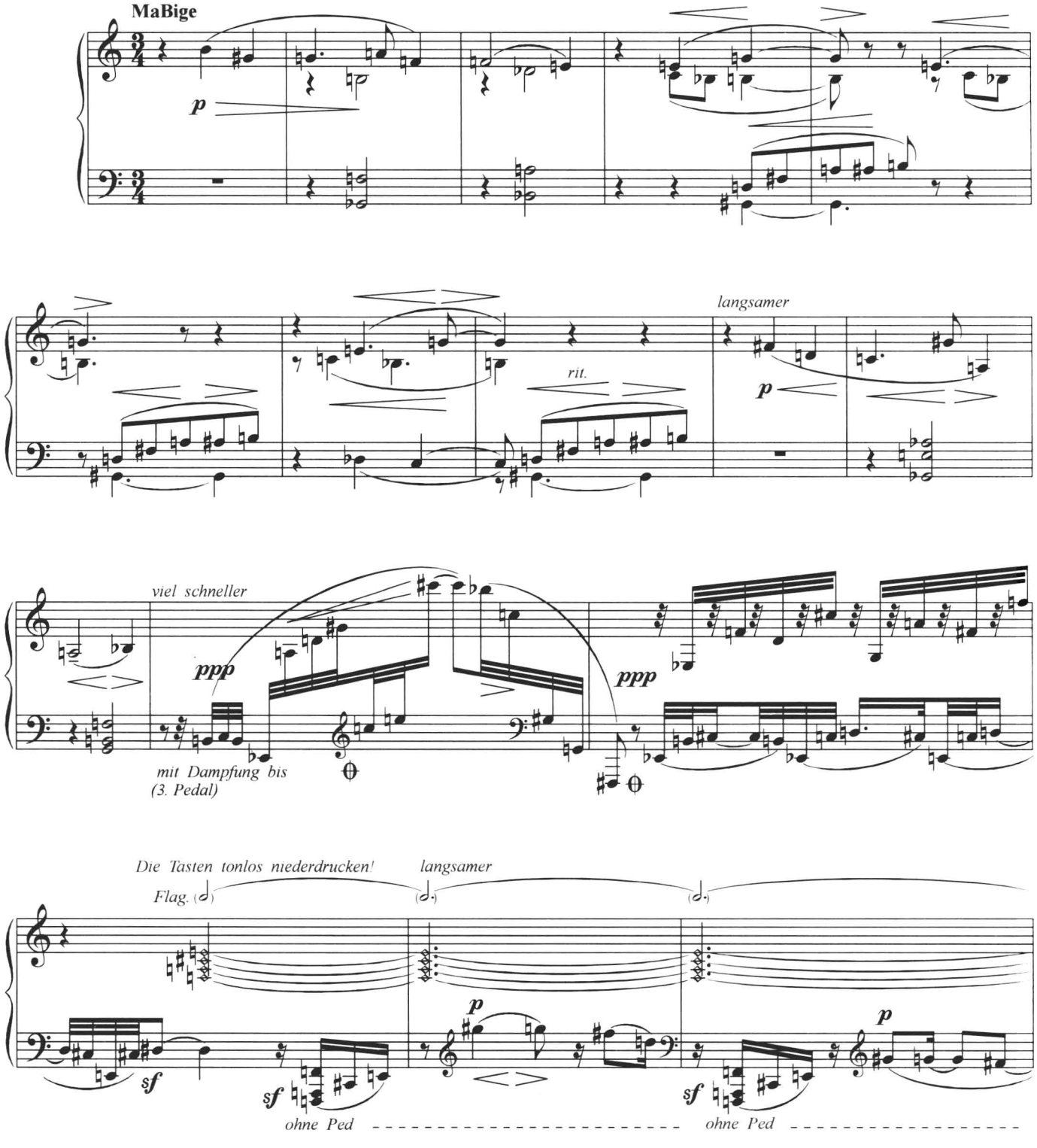
例347 舒曼 《童年情景·诗人的话》

（二）旋律与低音的对位化

门德尔松的《无词歌》之一，其旋律极富歌唱性，由分解和弦音型伴奏，其低声部经常与旋律形成同步反向倒影对位关系，其声部的对位化也相当明显。

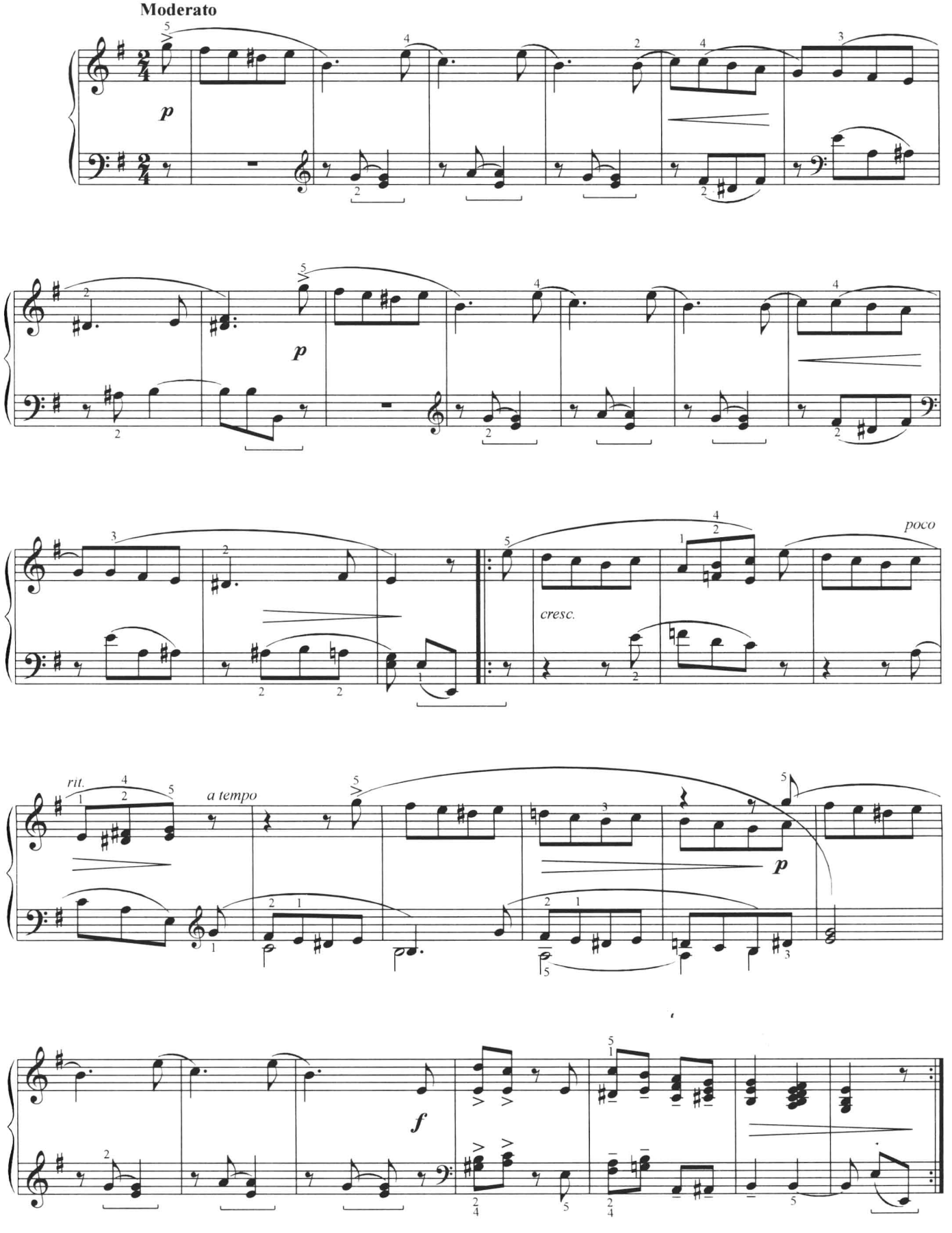
例348　门德尔松　《无词歌》　第1首



（三）内声部的对位化

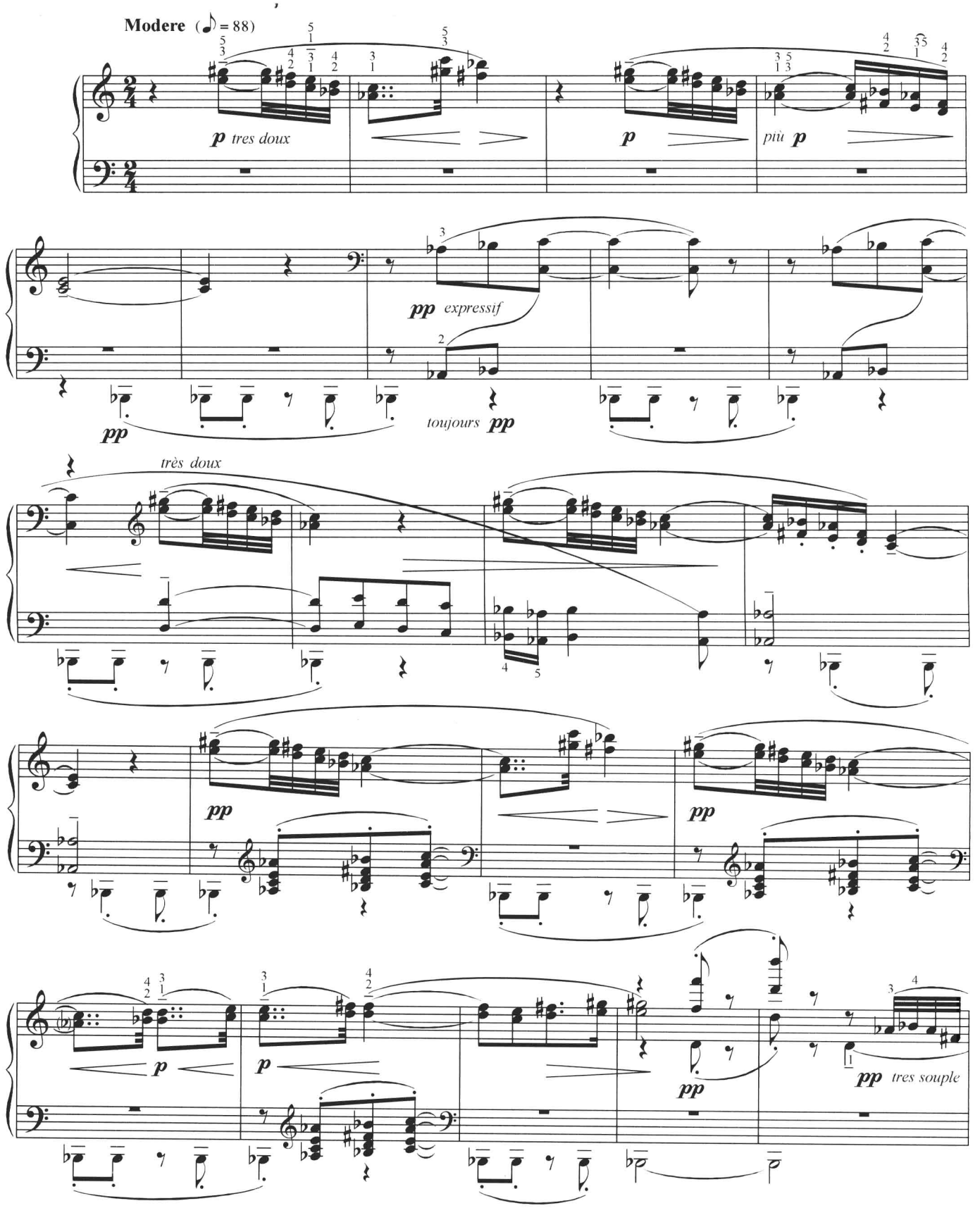
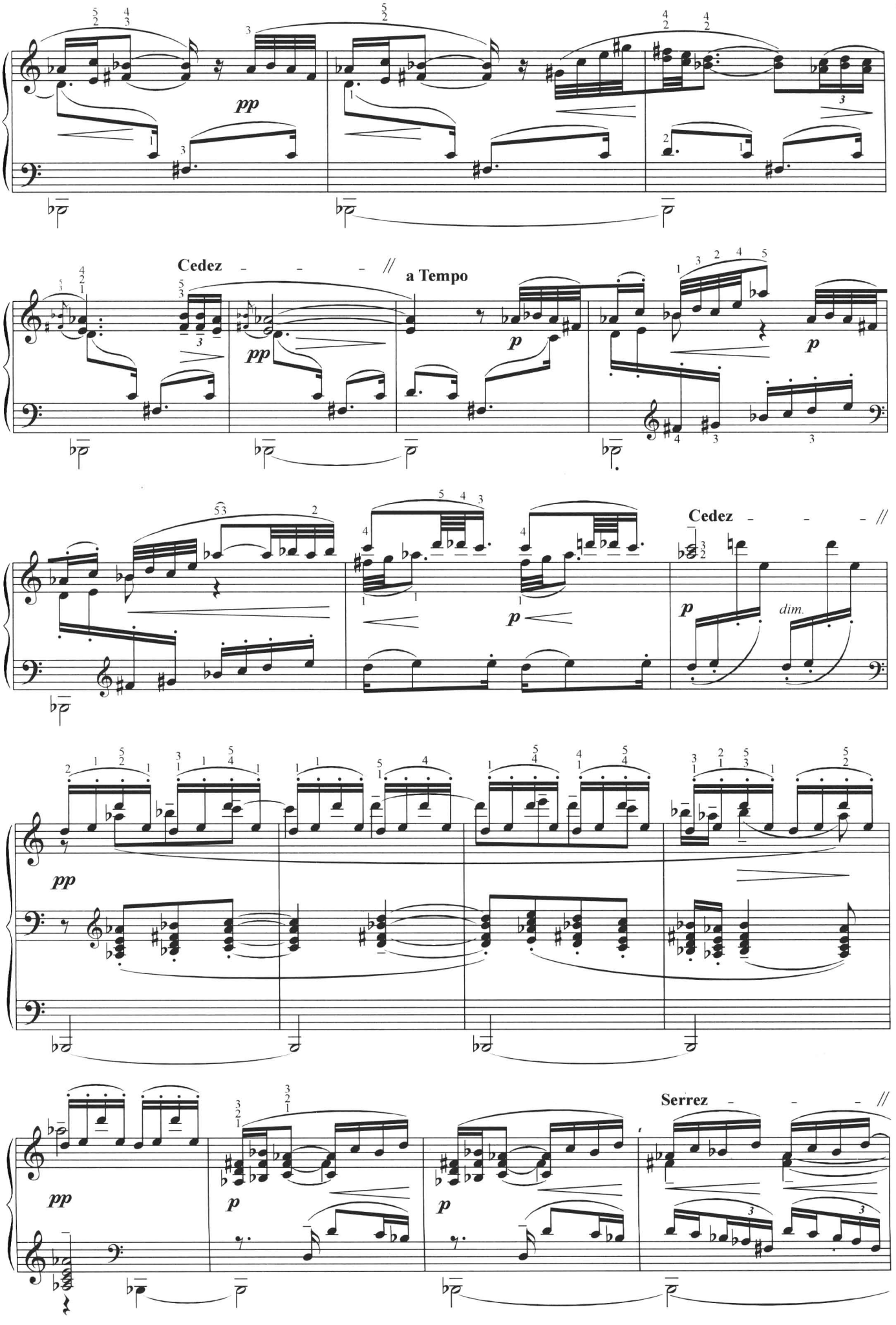
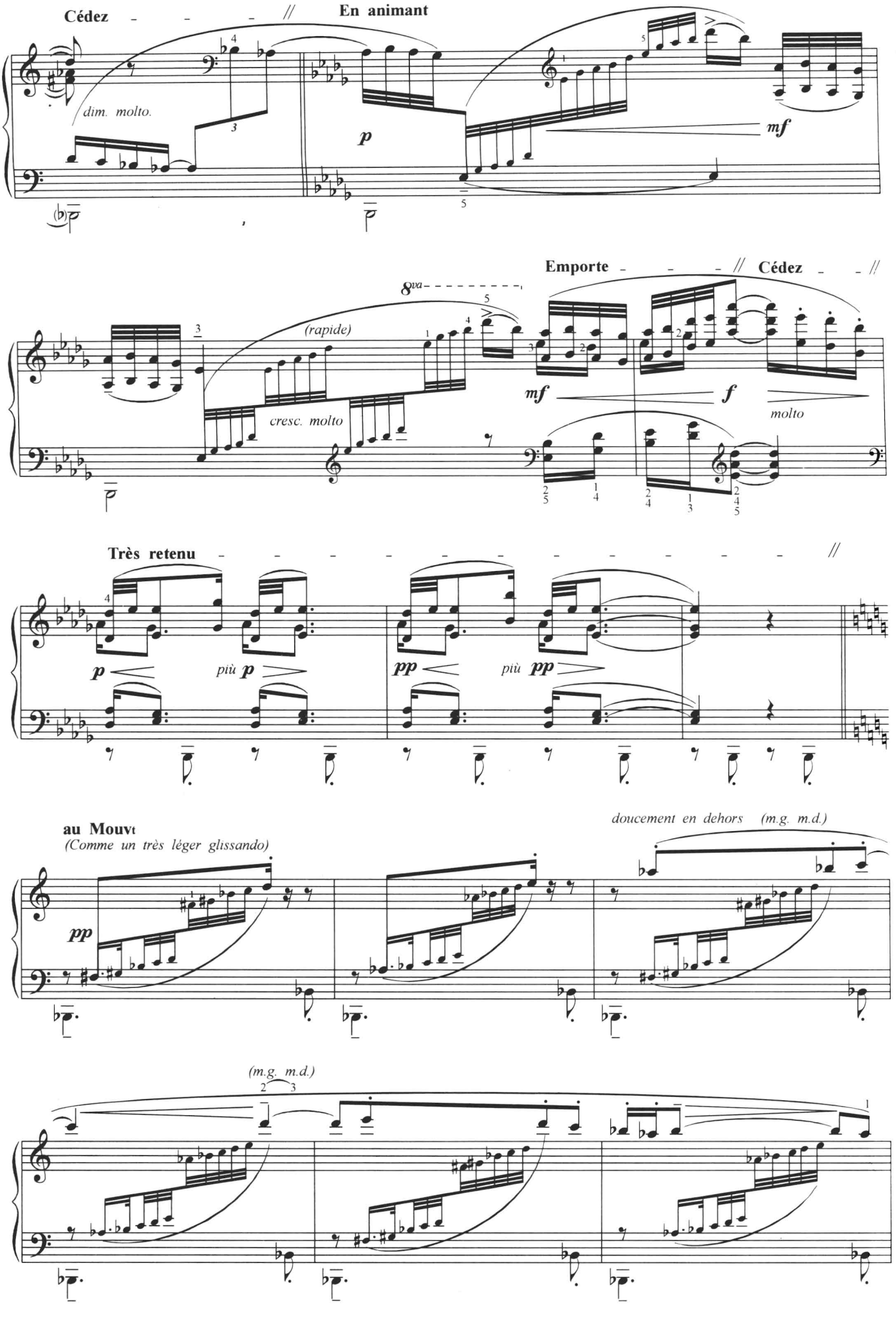
勋伯格的钢琴小曲，其第4—8小节中，中声部和次中音部两个内声部，有许多对比性的对位旋律线条，是很典型的内声部对位化织体。

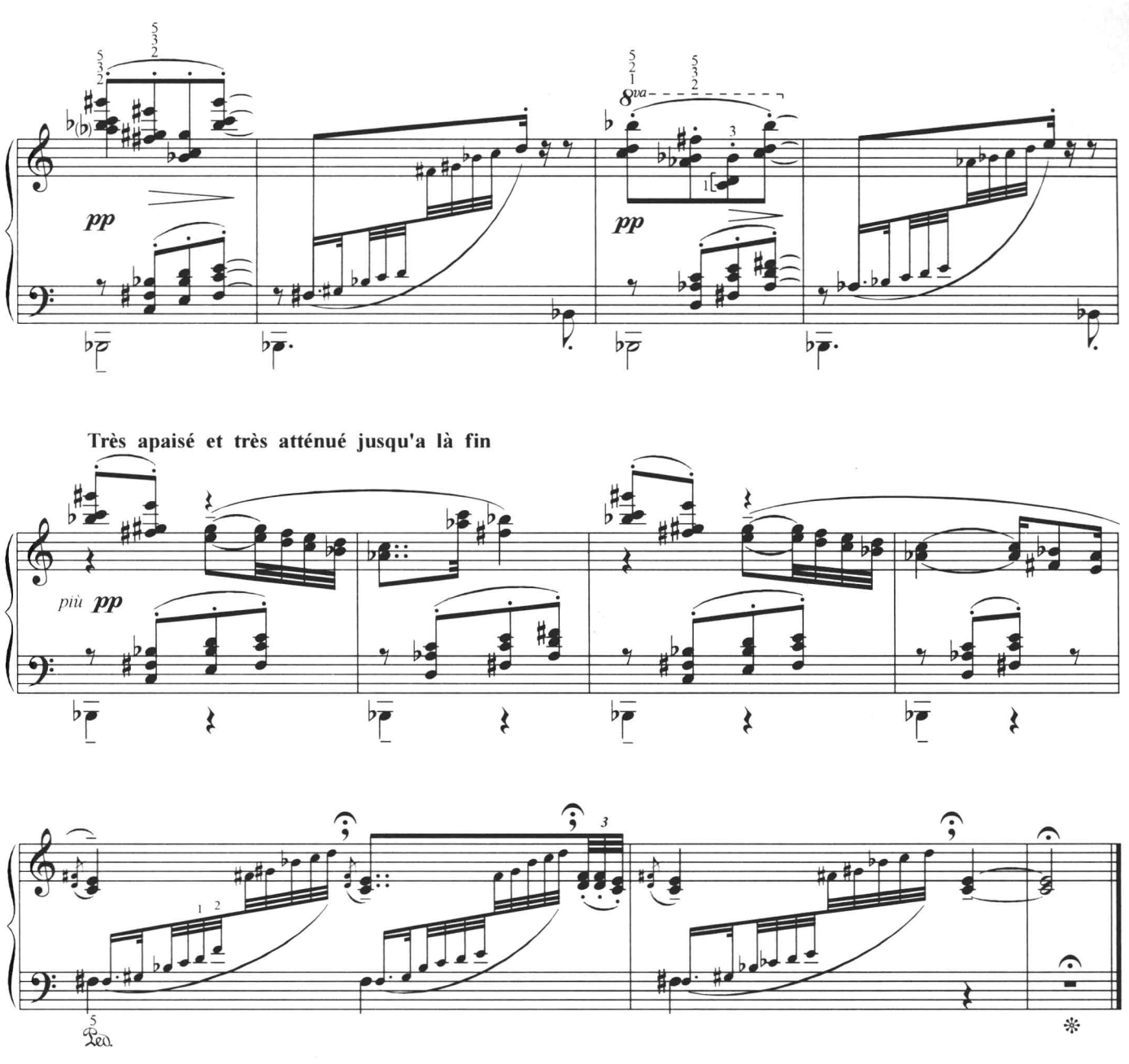
例349　勋伯格　《钢琴曲3首》之1 op.11

（四）主调织体中结合模仿式呼应

舒曼的钢琴曲《第一次失落》，主要是运用了旋律音型的伴奏，在作品第二部分的开端四小节，两次运用片断自由模仿，接着的四小节更明显地运用了八度模仿，将主调音乐和复调音乐的织体天衣无缝地融合成一个艺术体之中。

例350　舒曼　《第一次失落》

（五）对位化音层

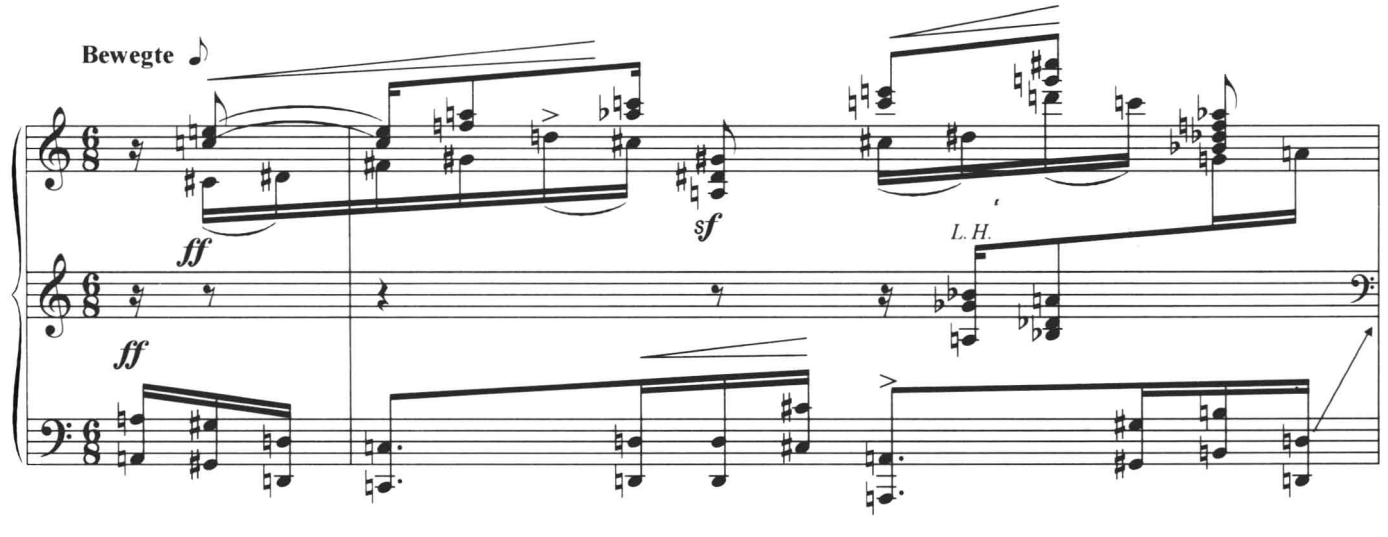
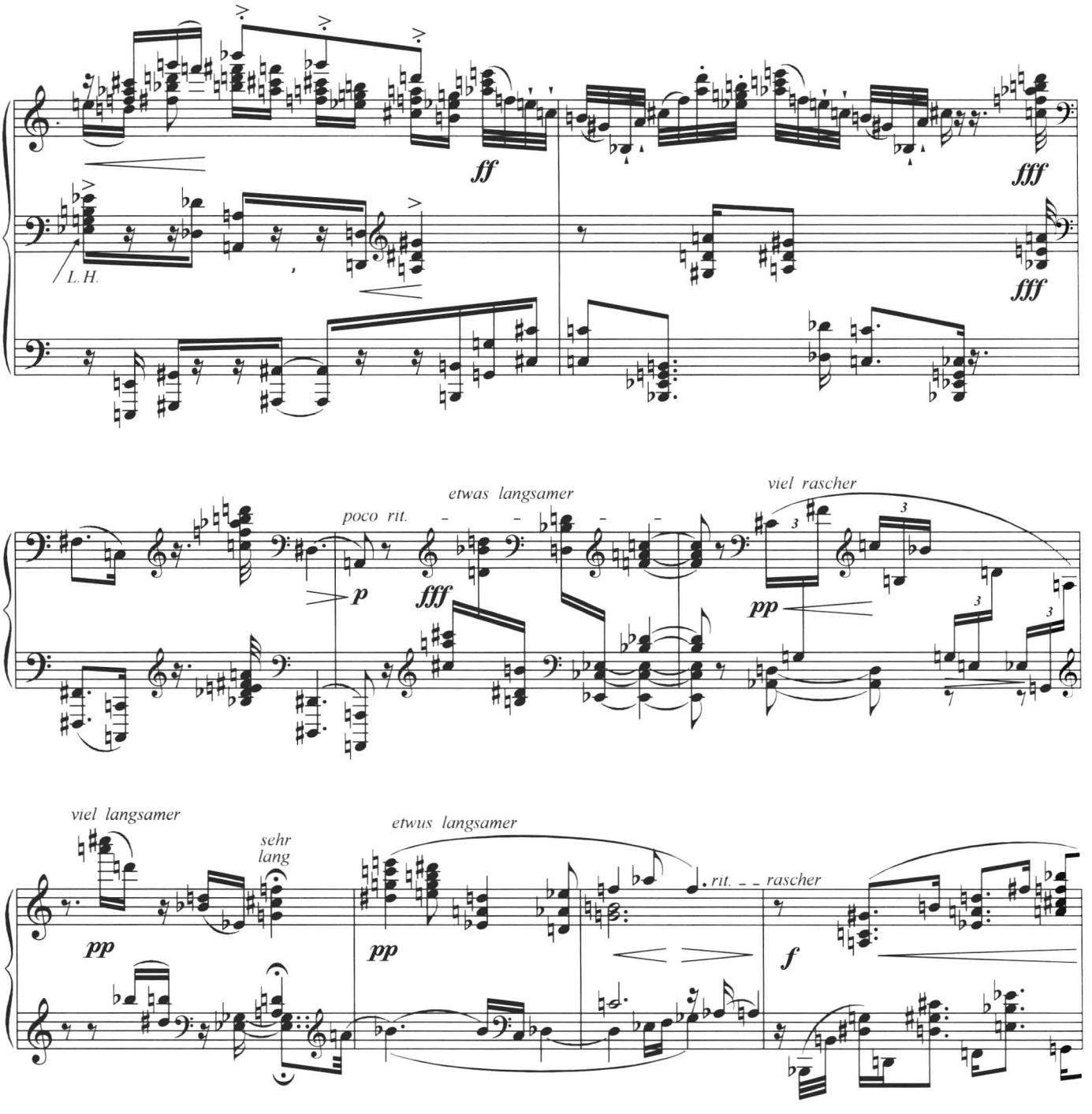
这种音乐织体的特点是音乐的几个层次，既有主调音乐的特点，又有对位化的处理。德彪西的《帆》是个很典型的例子。全曲六十四小节中，只有中间有六小节是五声音阶，其他的都是由全音阶的音构成。音乐分为高中低三个层次，主要旋律经常在高声部，常用平行大三度构成音层；中声部常用八度的进行高声部形成对位性呼应（第10小节起）低声部第5小节开始进入，自始至终是大字一组的♭B音的持续音。这三个对位化的音层形成一幅美妙的“音画”，色彩朦胧而柔和。

例351之一　德彪西《前奏曲·帆》

pp
Cedez - - - //
a Tempo
pp
p
p
Cedez - - - //
p
dim.
pp
pp
p
p
Serrez - - - //

Cédez
En animant
dim. molto.
p
mf
Emporte
Cédez
8va
(rapide)
cresc. molto
mf
f
molto
Très retenu
p
più p
pp
più pp
au Mouvt
(Comme un très léger glissando)
doucement en dehors (m.g. m.d.)
pp
(m.g. m.d.)



例351之二勋伯格的钢琴曲的高中低三个音层的关系更为复杂而多变，既有音层之间的对位化处理，也有八度重复的齐奏，和声性的柱式和弦，也有自由的模进和自由的模仿等等。

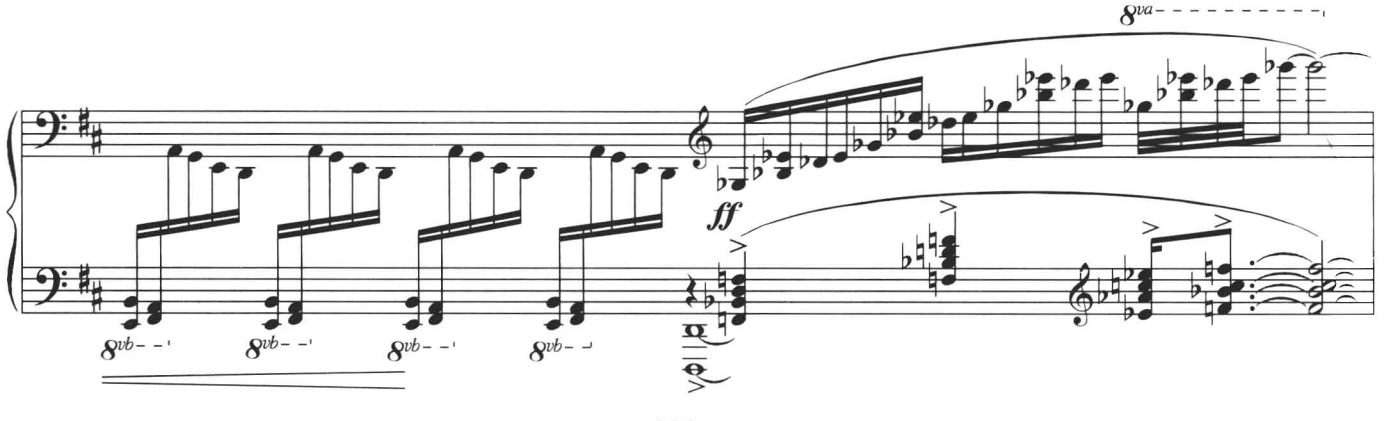
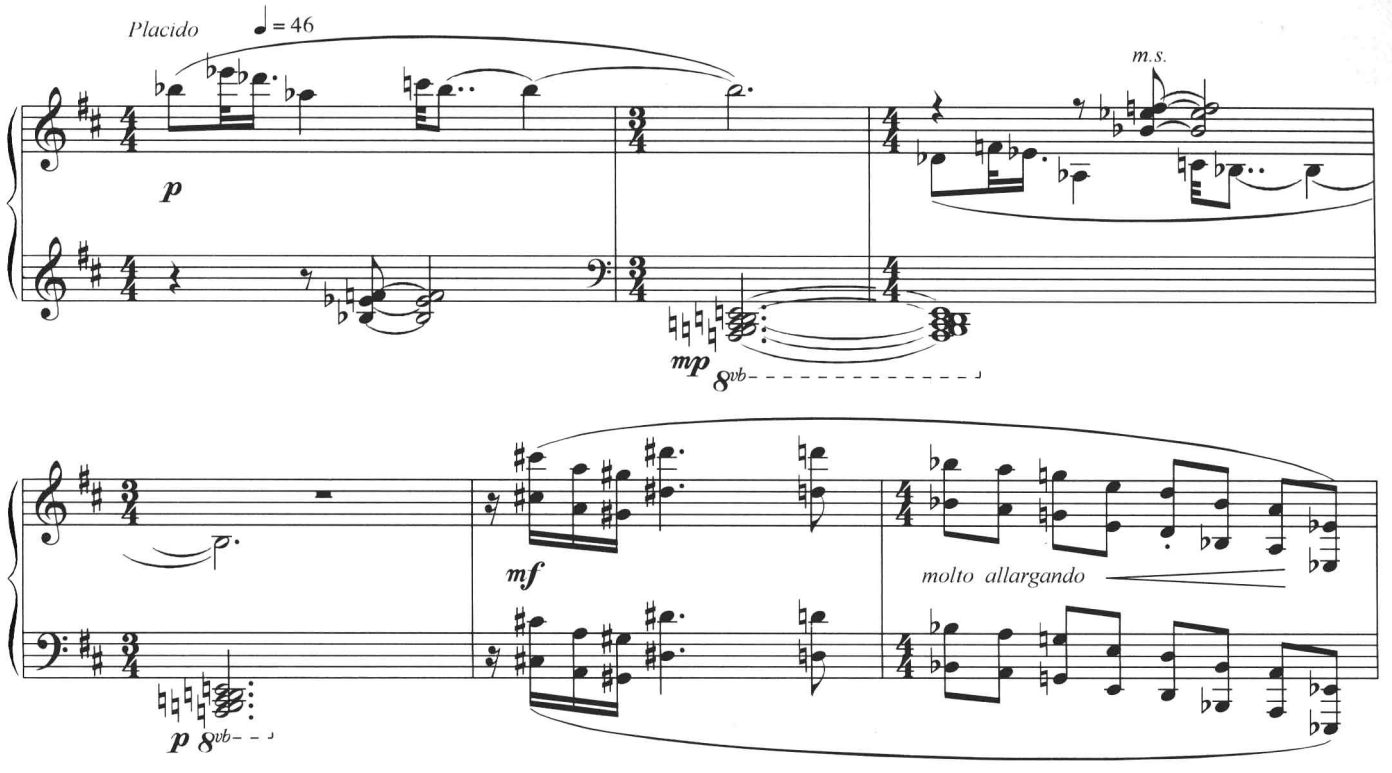
例351之二　勋伯格　《钢琴曲3首》之3 op.11



（六）衬托式和音的纵向移动

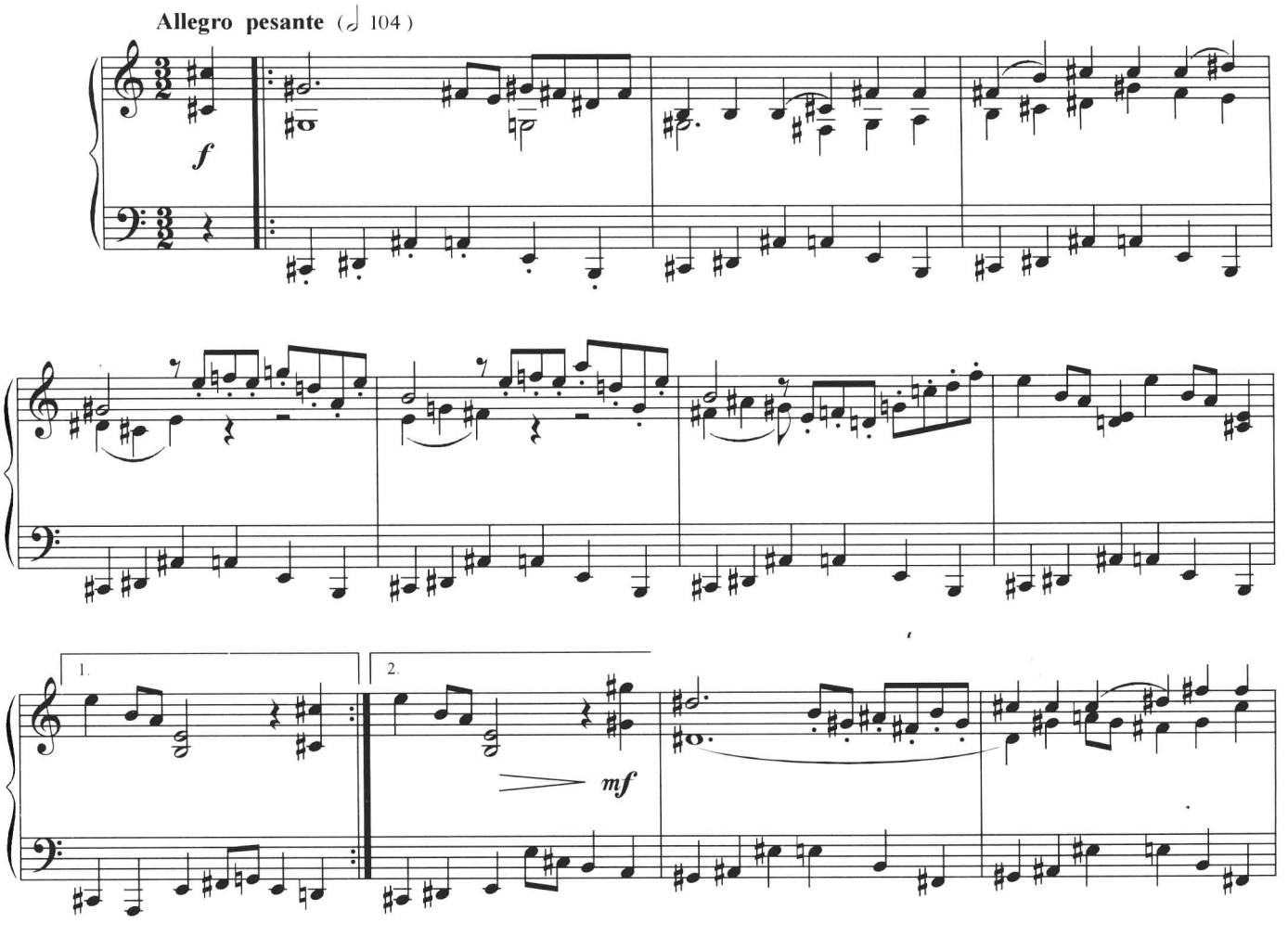
例352汪立三的《涛声》谱例第2小节下方的衬托式和声，到了第4小节移动至上方。

例352　汪立三　《东山魁夷画意·涛声》

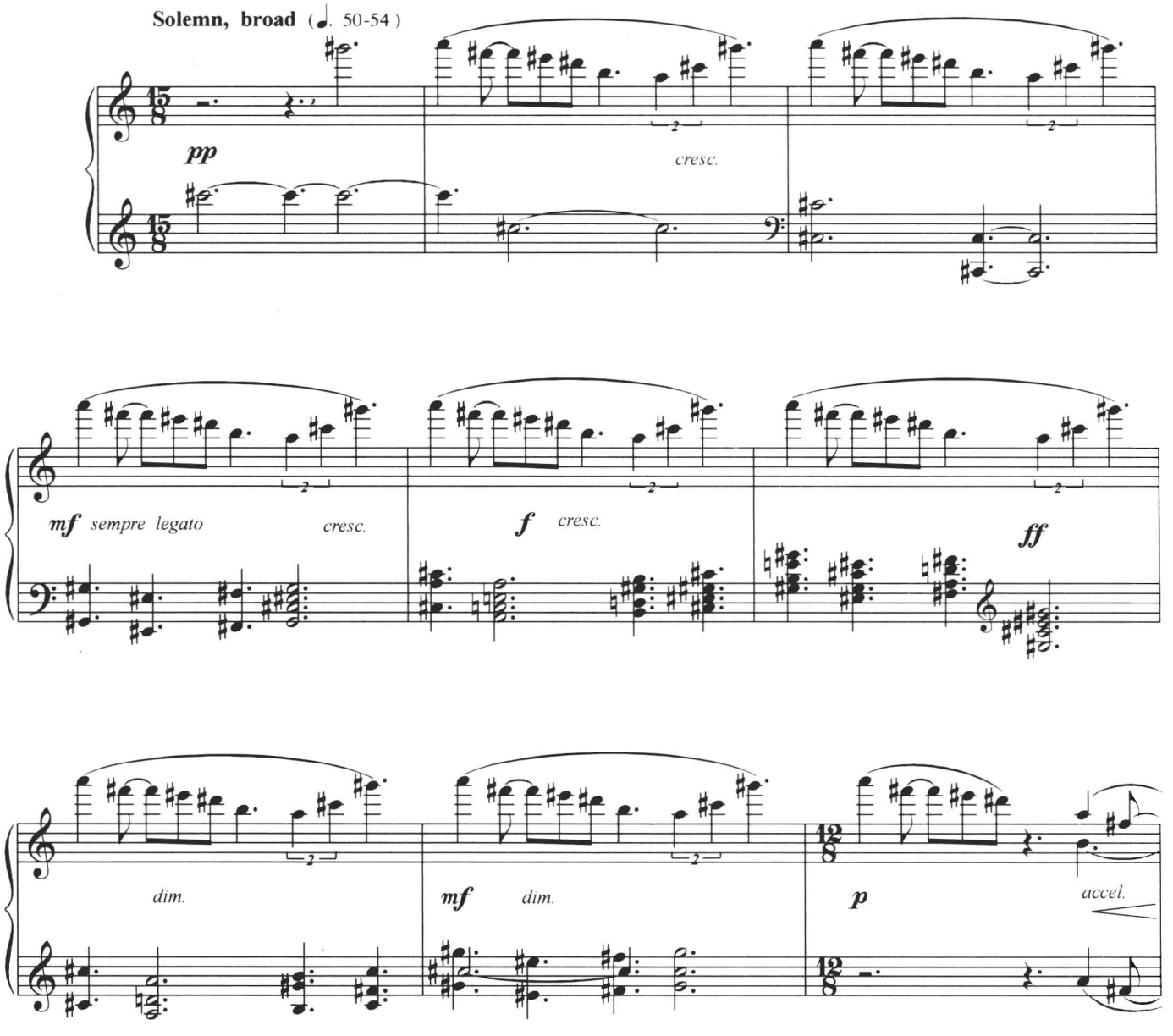


（七）对位化的固定低音

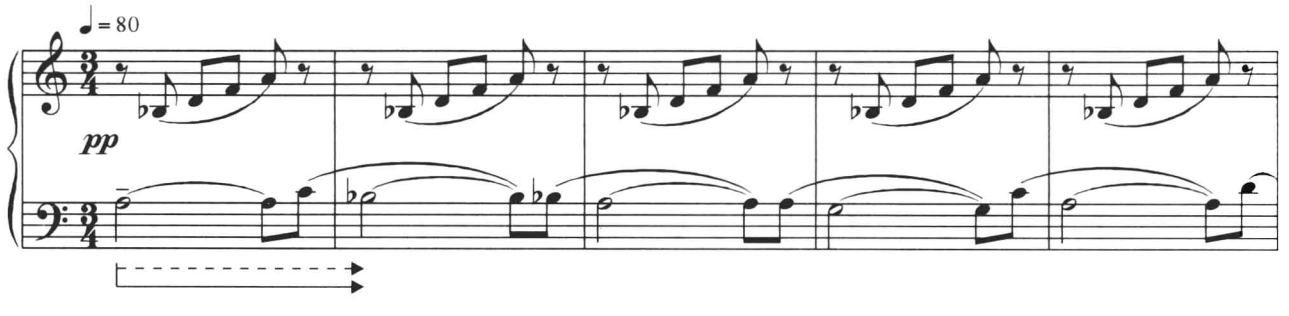
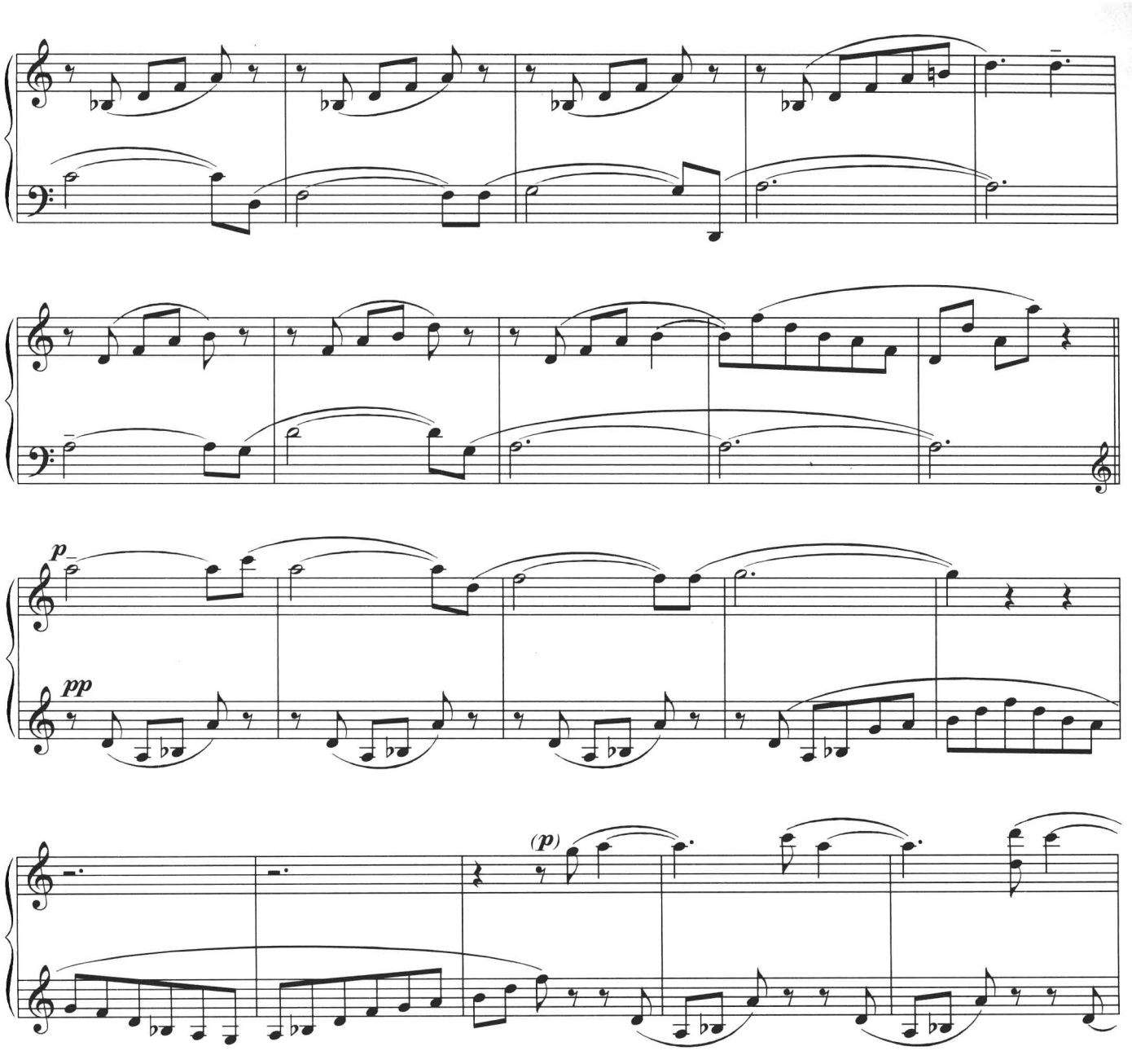
兴德米特的《间奏曲》低声部是由六个4分音符组成的固定低音不断地反复，第10小节起向上作了五度的模进。上方两个声部是将八度重复、同节奏的柱式进行、对比式复调结合了起来。

例353 兴德米特 《调性游戏》之《间奏曲》

（八）对位化的固定高音

兴德米特的《后奏曲》，从第2小节起不断重复长度为一小节的固定高音旋律，与下方声部构成对位化的关系。下方的声部由单音线条，发展成八度重复的线条，再发展成柱式和弦的进行线条。

例354　兴德米特　《调性游戏》后奏曲

（九）对位化分解音型纵向移动

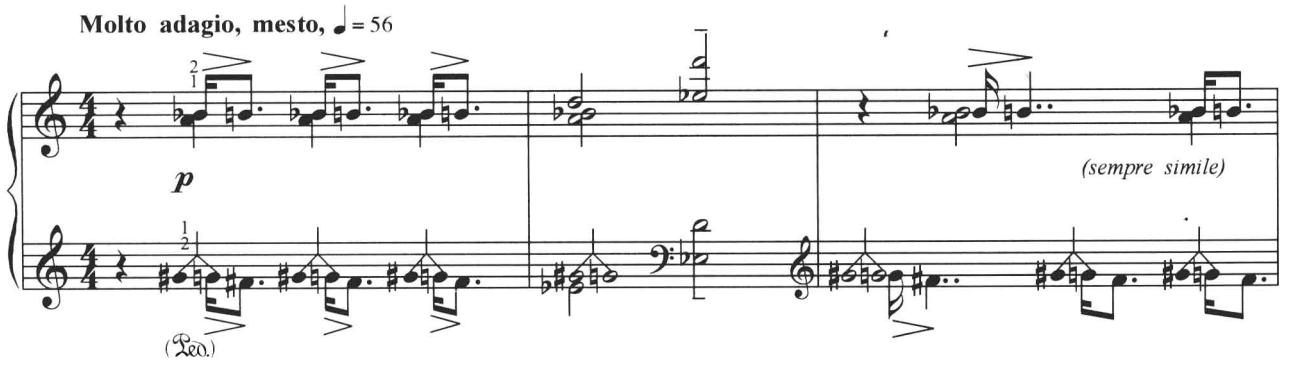
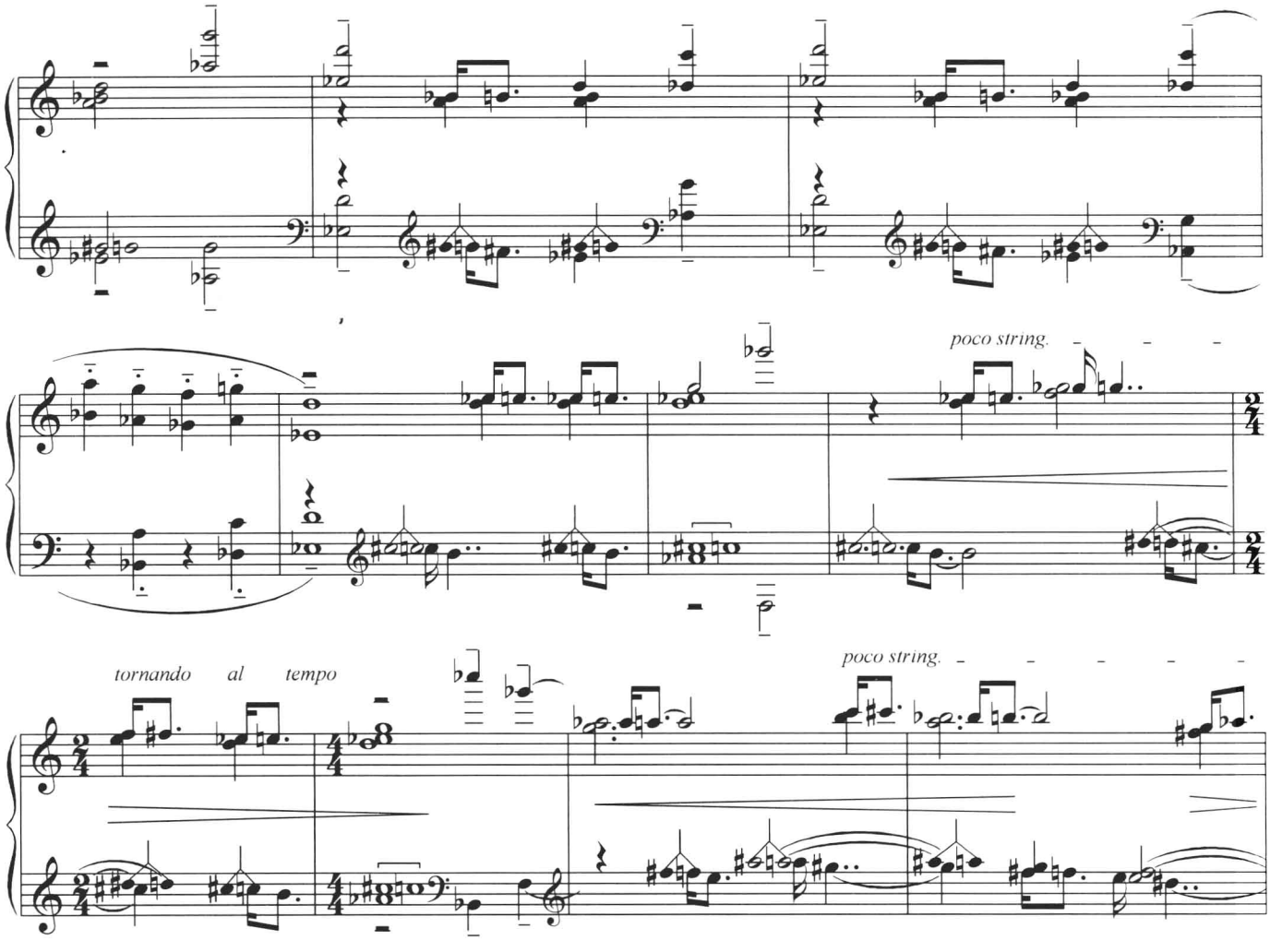
下例美国作曲家凯奇的钢琴曲《风景》，前十五小节基本旋律在低声部，上方声部是对比化的分解音型，第9小节以后分解音型的高声部加强了旋律感的进行。第16小节以后两个声部纵向对换，旋律声部移至高声部，对位化音型声部移至低声部，并加强了旋律性的感觉。

例355　凯奇　《风景》

Rhythmic structure =15 × 15 (5.7.3)
———— = Pedal
- - - - - - - - - - = una corda

（十）小音块、微复调与柱式结合

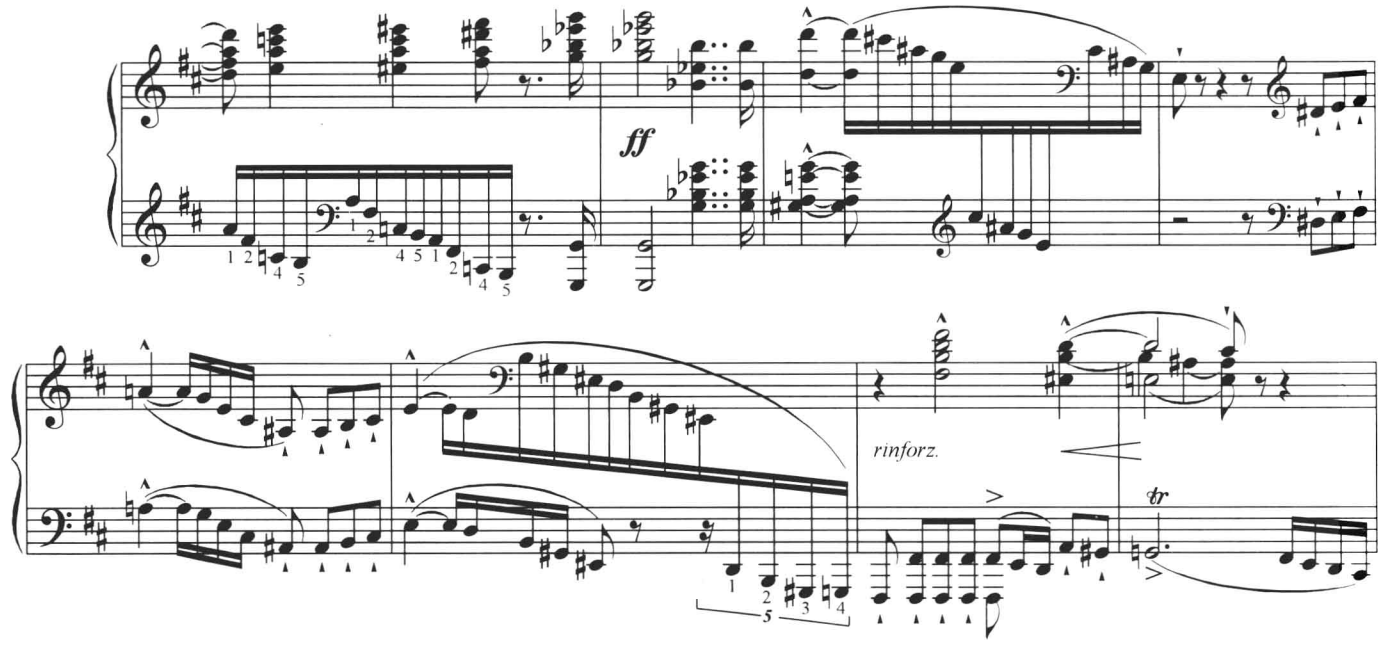
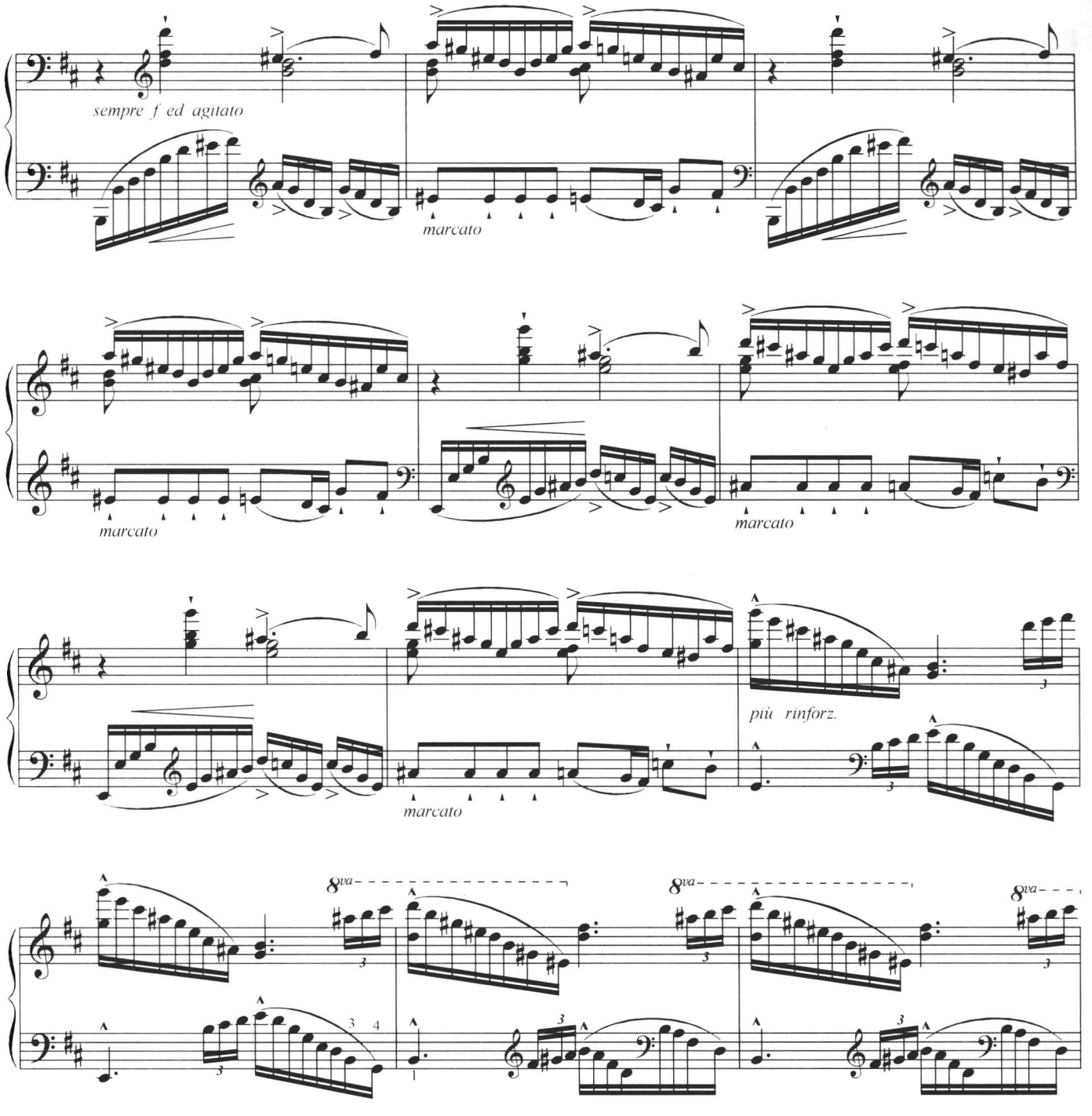
下例巴托克的钢琴小曲，一开始就出现由四个相隔半音结合的音块，并作同步的反向进行，第3小节出现了微复调性质的倒影模仿，柱式的进行穿插其中。微复调的性质，表现在声部之间的小二度为基础的密集进行。

例356　巴托克　《小宇宙》　第144首



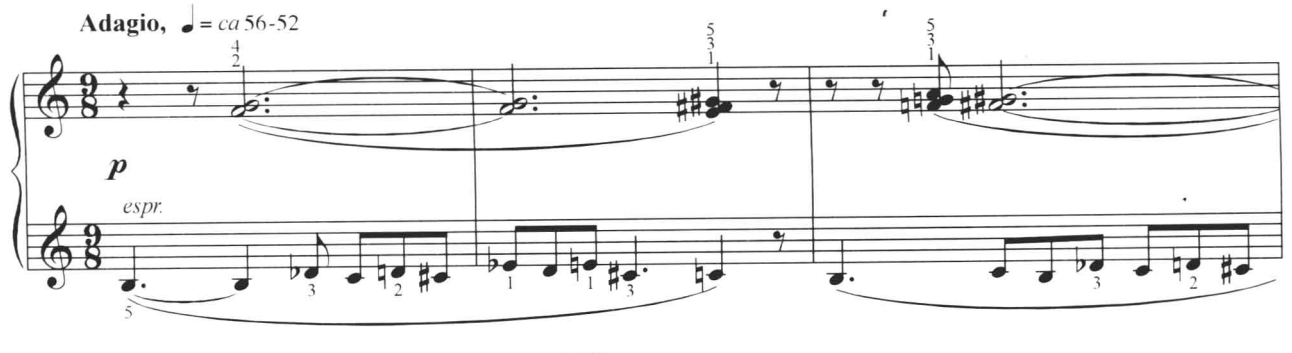
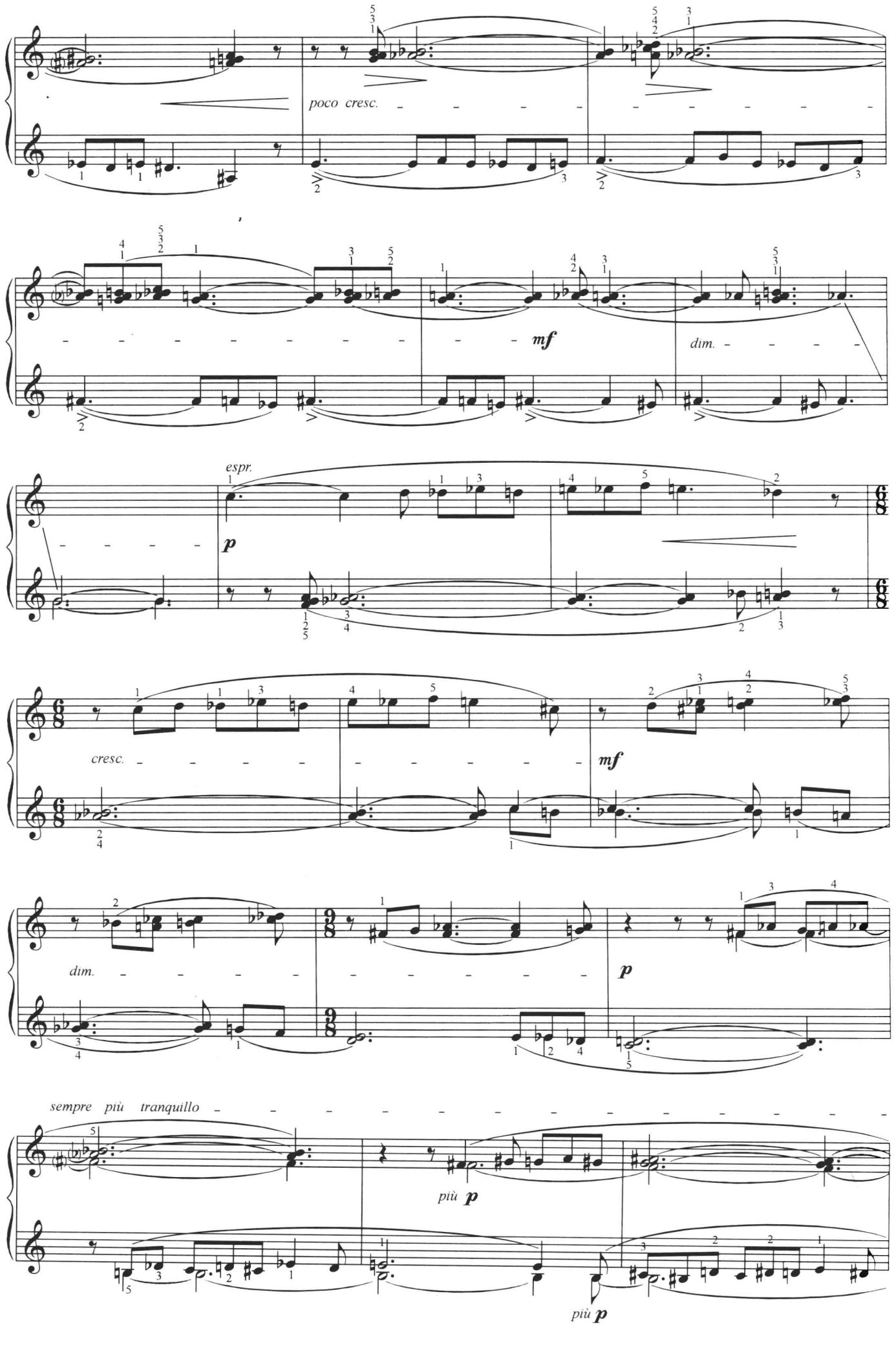
（十一）对比复调与旋律音型的结合

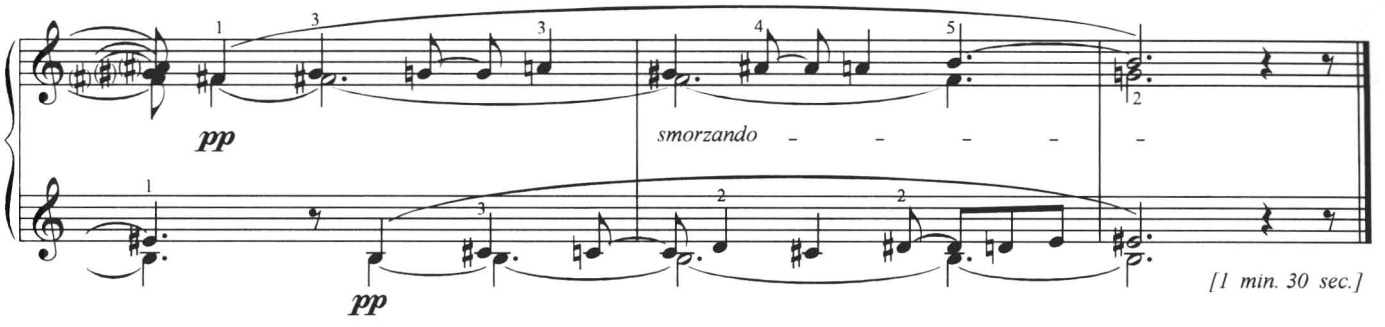
下例李斯特《b小调奏鸣曲》，在作品的第30小节起，高声部和低声部的两个对比主题作对位结合，中间又插入由低音区到高音区的分解性的旋律音型，将复调音乐与主调音乐的手法结合得非常好，又发挥了钢琴织体的特长。

例357 李斯特 《b小调奏鸣曲》

（十二）旋律线条与小音块进行的对位

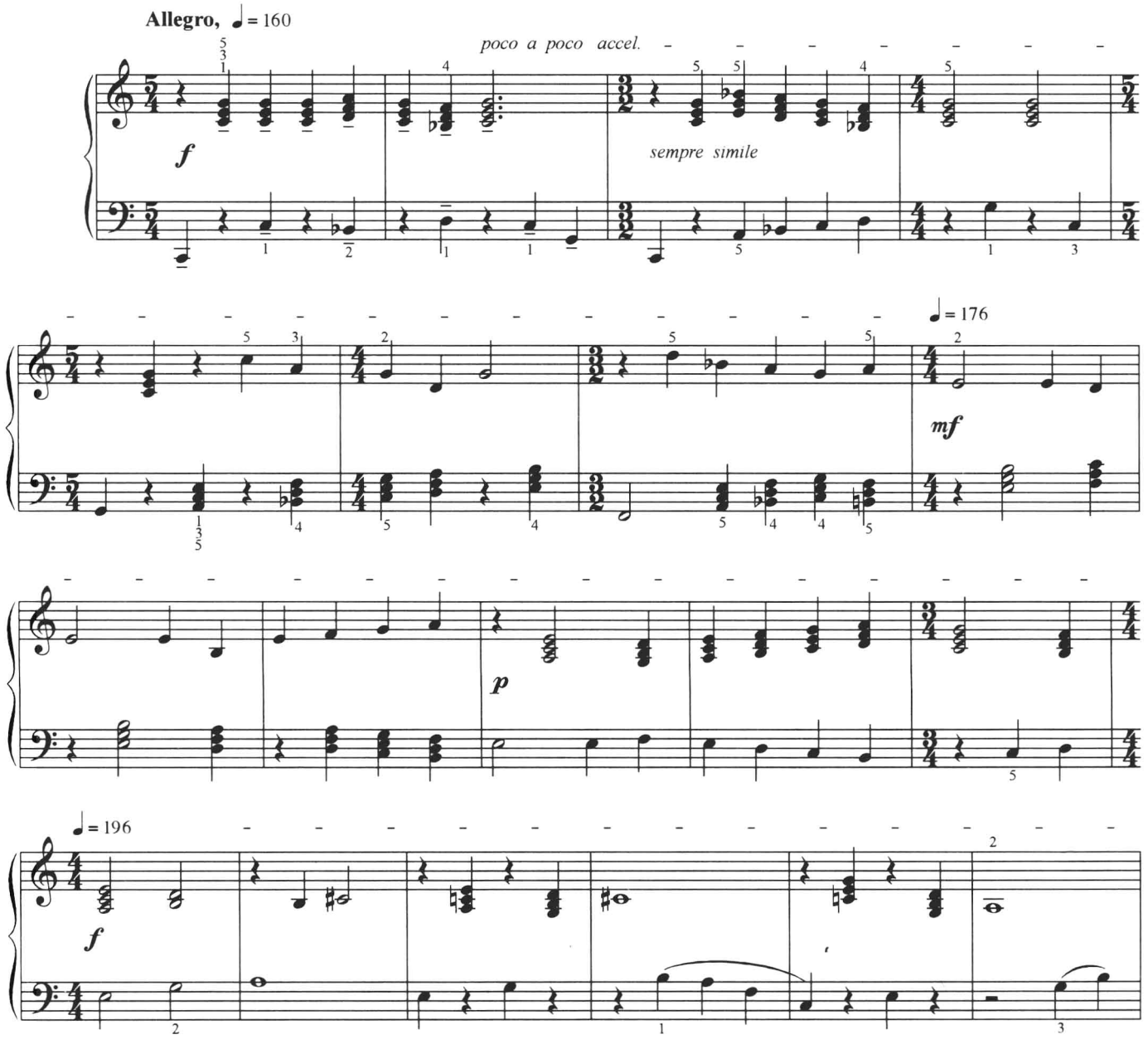
下例巴托克的钢琴小曲，前十小节由低音的旋律线条和高声部由两个音或三个音构成的密集小音块进行构成对位。第11小节以后声部关系纵向移动，高声部演奏旋律线条，低声部演奏小音块的进行。这首作品的小音块主要由大二度构成，而不是像大多数音块那样由小二度音程的叠置而成。

例358 巴托克 《小宇宙》V 第132首

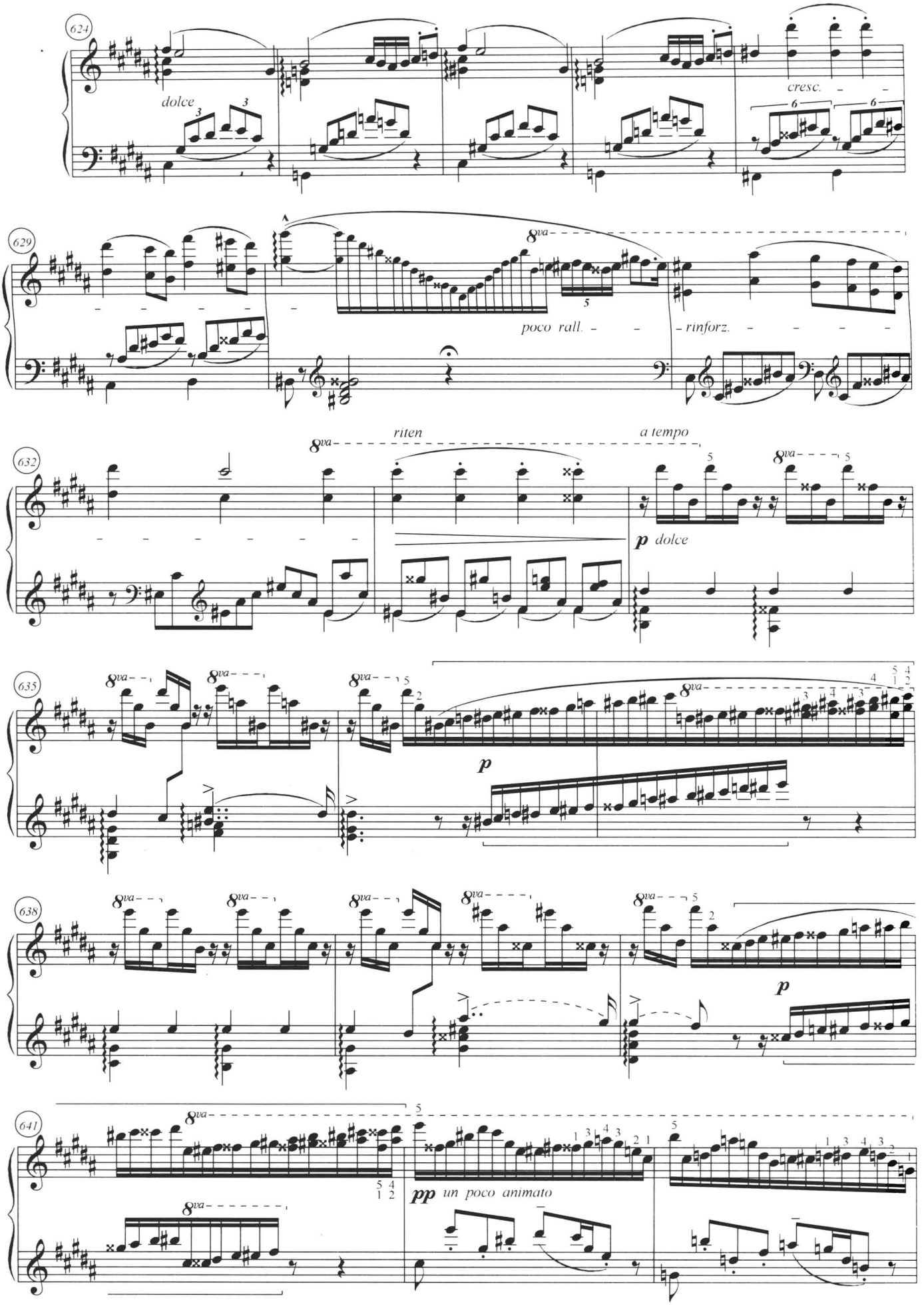


poco cresc.
mf
dim.
espr.
p
cresc.
mf
dim.
p
sempre più tranquillo
più p
più p

（十三）单声部旋律与平行三和弦进行对位

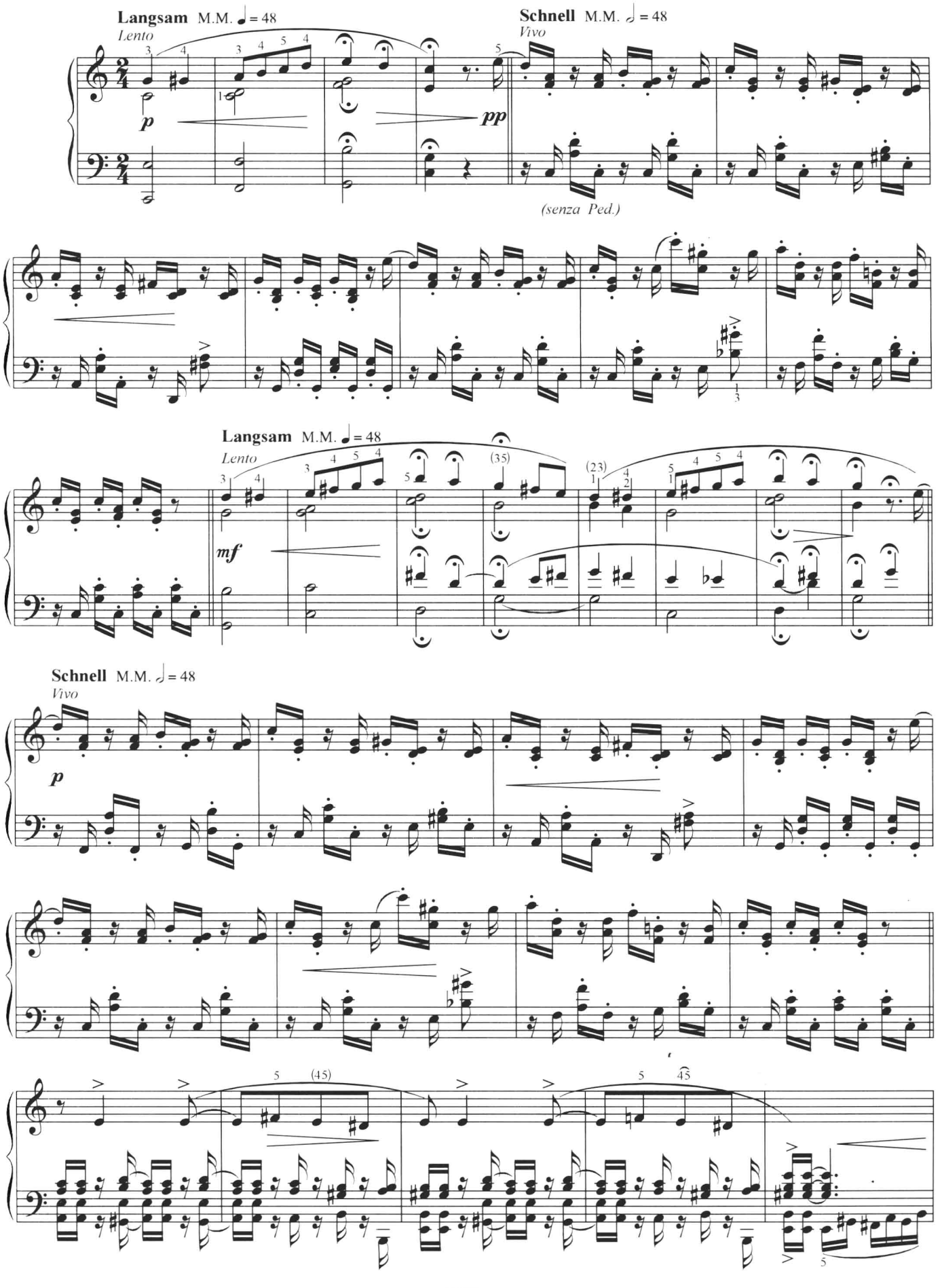
下例的巴托克的钢琴小曲，开始是由低声部的单音线条及高声部的平行三和弦构成对位，第5小节纵向移动后高声部弹奏单声部的旋律进行，左手演奏平行三和弦的进行，后面又作了交替的变动。

例359　巴托克　《小宇宙》Ⅳ　第120首

（十四）在分解音型伴奏中夹入半音阶的模仿

下例李斯特的《b小调奏鸣曲》的这个片断，是以分解和弦音型的伴奏为主，其中插入了第636—637小节、第640—641小节的两手弹奏的半音阶模仿，相当有特色。

例360 李斯特 《b小调奏鸣曲》

（十五）音型组合的模仿

下例舒曼的《寓言》的第5—12小节、第21—28小节，右手的由三个16分音符组成的节奏型组合，不断被左手模仿，并且时有变化，形成相互呼应的快速音流。

例361 舒曼 《幻想曲集·寓言》

习题二十三

选用本章所举的混合织体，也可以用自己另外组合成的混合织体，写作五个钢琴化的乐段，音乐的长度和音乐的风格不限，但要注意音乐织体的效果要好，要富于音乐性。

第二十四章 一部曲式钢琴小曲写作

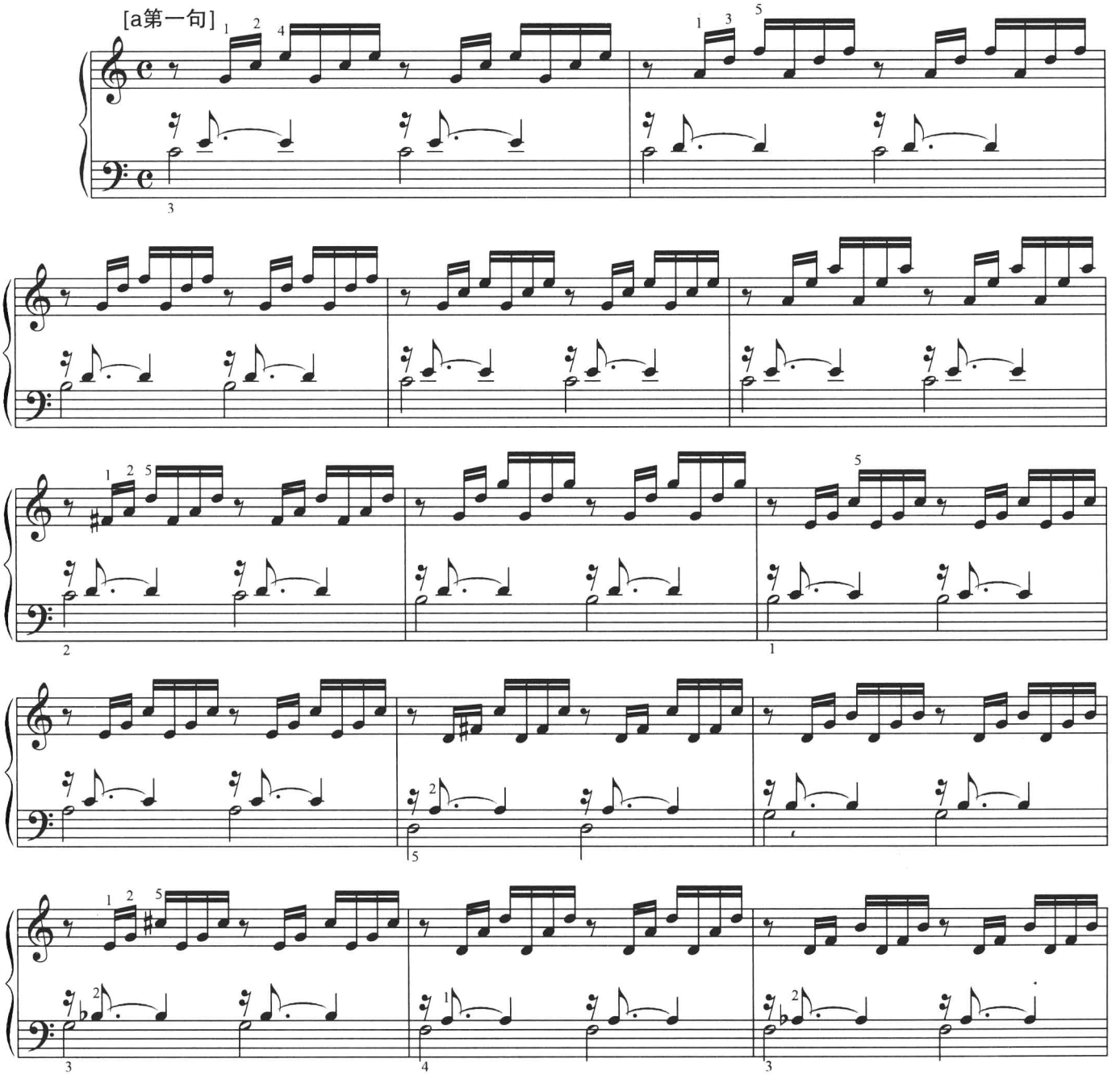
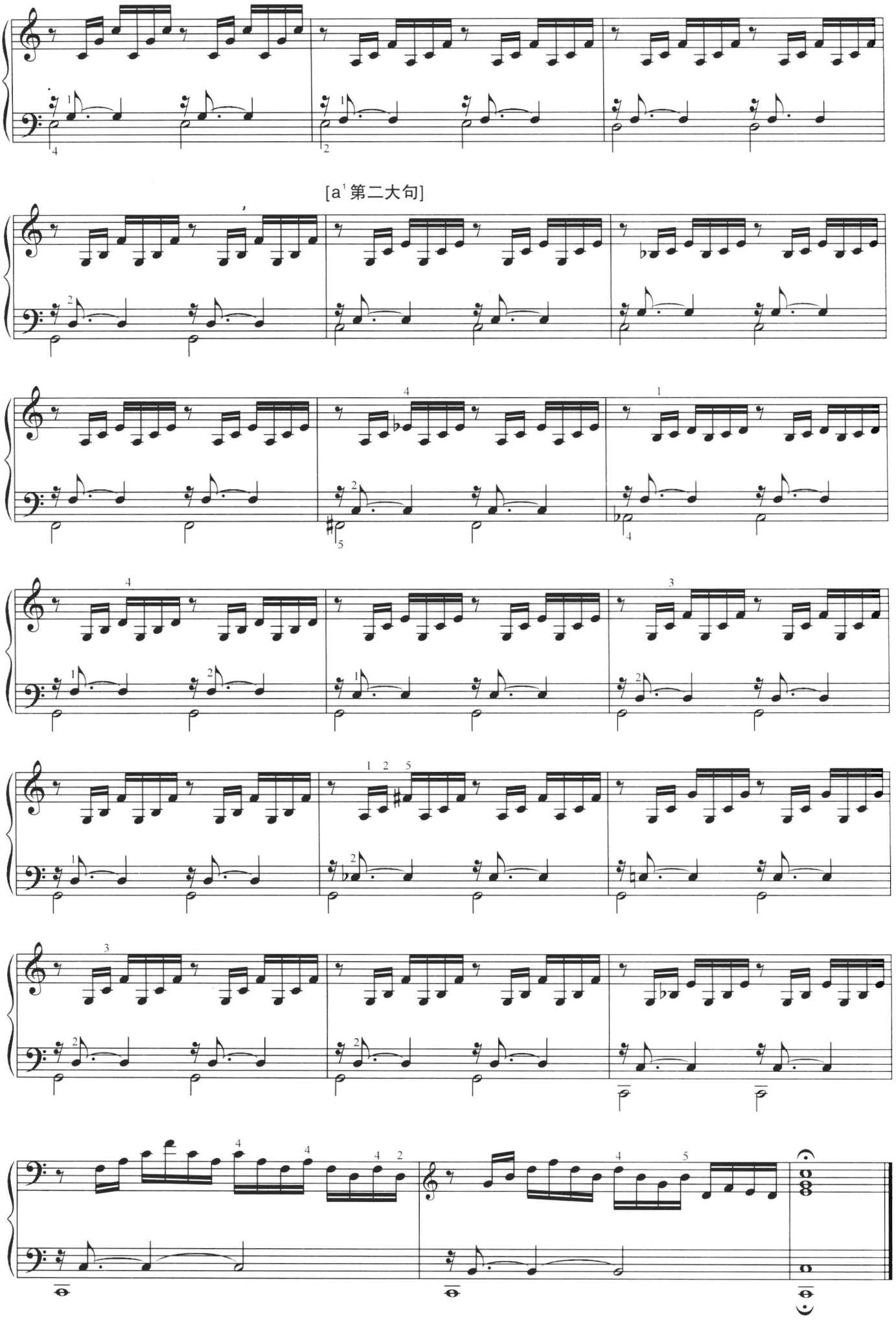
独立的钢琴小品，用一部曲式写作的不多见，这是因为一部曲式的结构毕竟比较小。波兰浪漫派大作曲家肖邦写作了二十多首前奏曲，其中用乐段结构即一部曲式结构写作的比较多，其后的作曲家写作短小的钢琴曲用一部曲式来结构便比以前多了。

用一部曲式写作的作品，大部分可分为两乐句的、三乐句的或四乐句的，更多乐句的情况很少见。

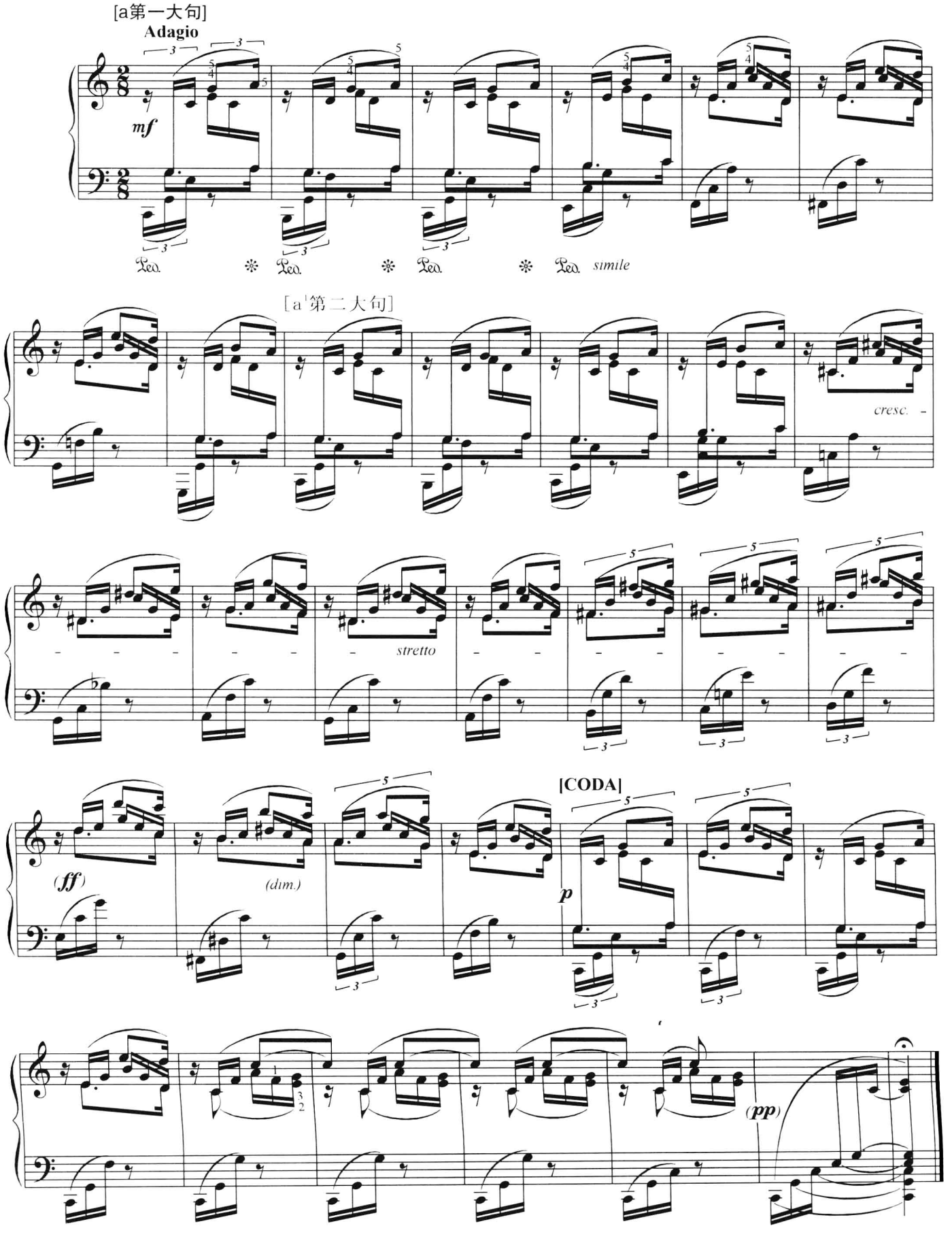
（一）两乐句的一部曲式结构钢琴小曲

1. 平行乐段结构，即aa体

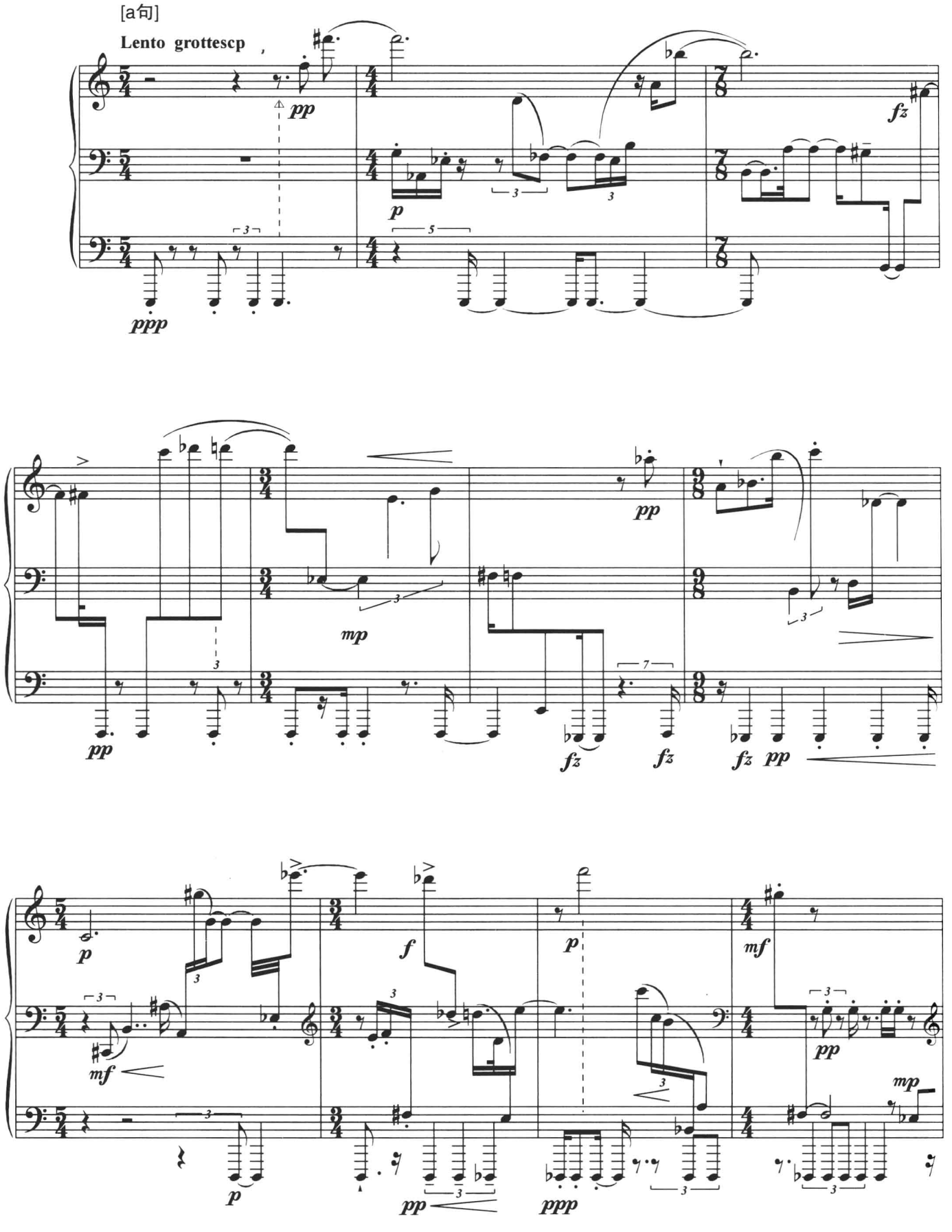
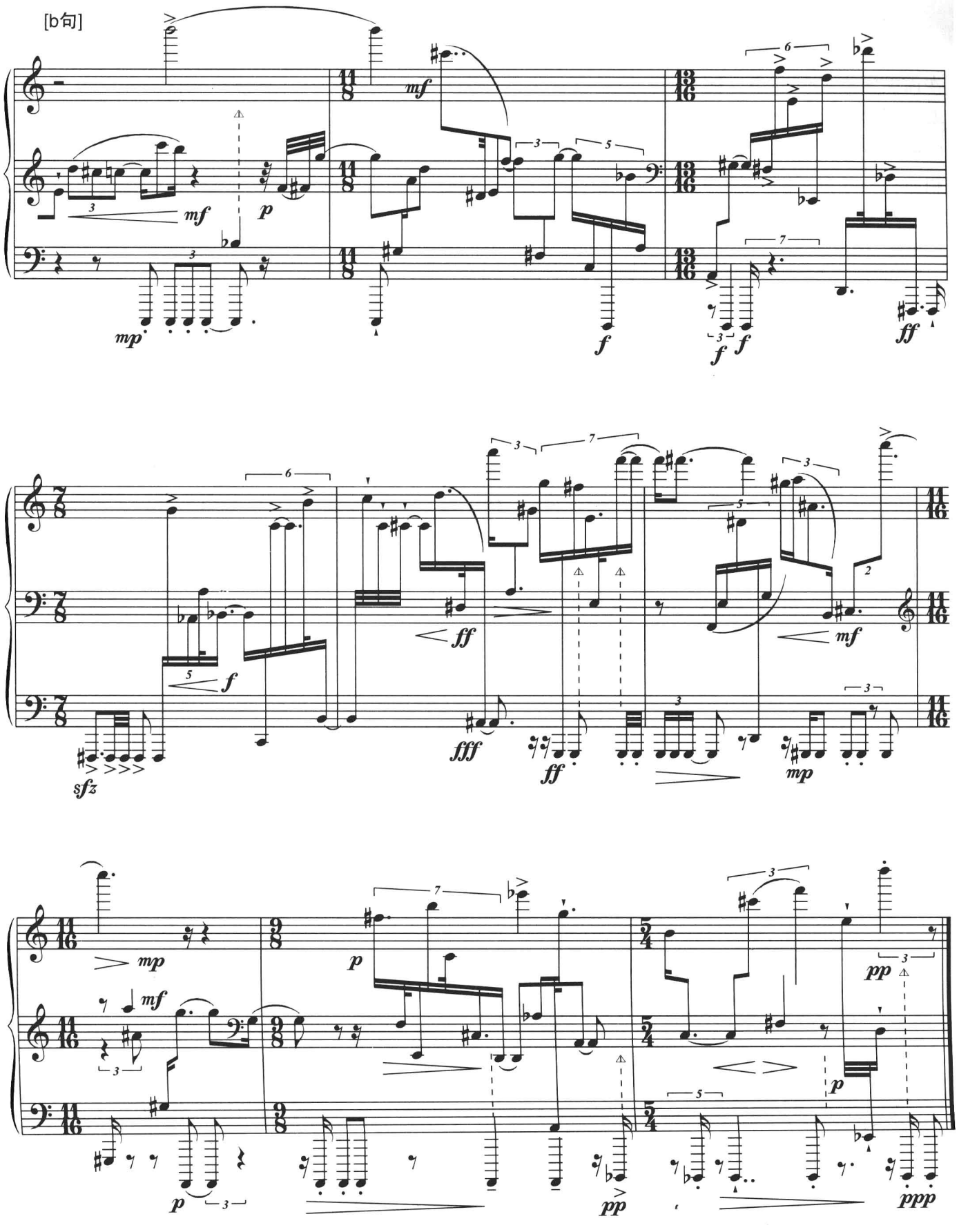
例362是巴赫十二平均律上册的第一首《C大调前奏曲》，全曲由两大句构成。全曲三十五小节，前十八小节为第一大句，结束在半终止；后十七小节为第二大句，结束在全终止。和声的结构十分清晰流畅，织体是典型的分解音型。这首作品是完全没有旋律的，其和声进行非常经典。我们应当非常认真地分析这首作品的每个细节，因为这是一首伟大的经典作品。

例362 巴赫 《C大调前奏曲》 （平均律上册）

[a¹ 第二大句]

下例是肖邦的第一首前奏曲，也是《C大调前奏曲》。作品的结构也是两大句，第一大句第8小节，第二大句第16小节，尾声（CODA）第10小节以侵入终止开始。织体写法也是分解音型，但组合得很有特点，每小节的组合分为上、中、下的三个层次，并且有个隐伏的八度重复的旋律线条。以第1小节为例，g—a音的进行就是隐伏的旋律线条，后面以此类推。这也是经典性的名著。

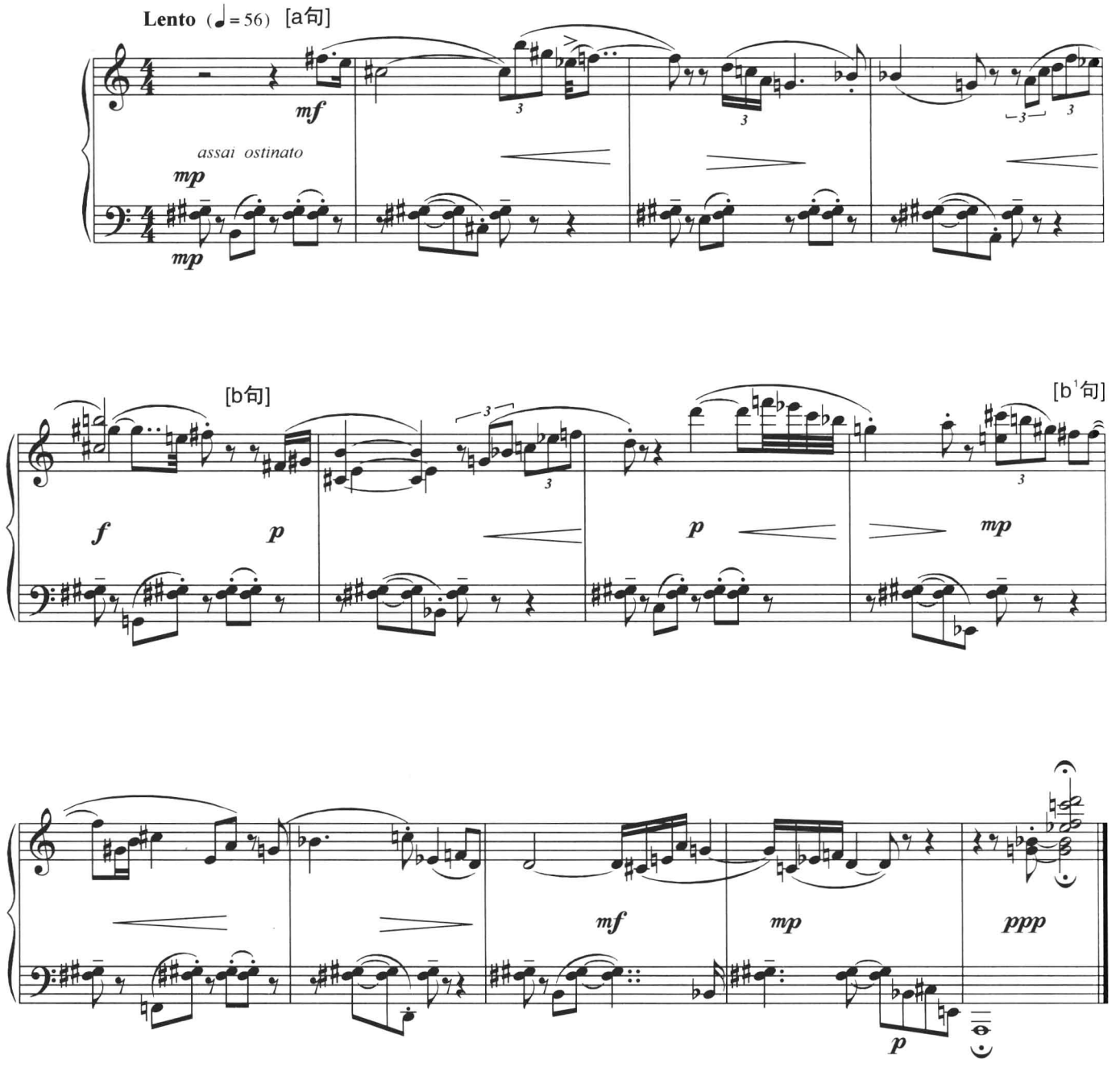
例363 肖邦 《C大调前奏曲》

2. 对比乐段结构，即ab体

中央音乐学院青年作曲家龚晓婷的钢琴组曲《即兴曲六首——望舒诗选》之四《乐园鸟》，是用无调性的序列技法写作，从音乐的气息的层次上分析，也可以分为第10小节的第一乐句和第9小节的第二乐句，呈现一种ab的对比性乐段的结构形态。

例364 龚晓婷 《乐园鸟》

[b句]

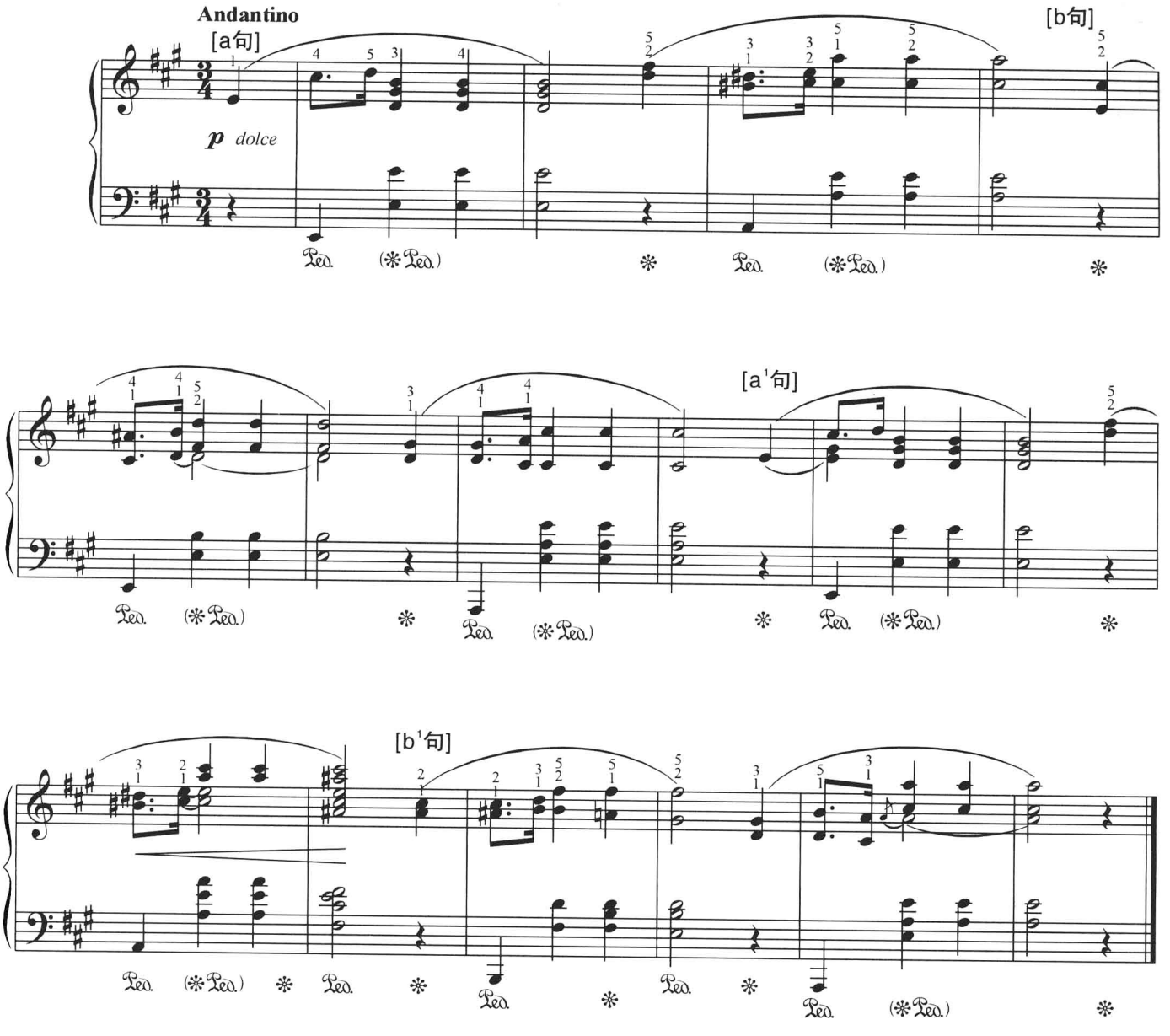
（二）三乐句的一部曲式结构钢琴小曲

三乐句的结构我们已在前面曾分析过有五种类型的组合可能性，即aaa、aab、aba、abb、abc。在前面所举的例子中，例122肖邦的《a小调前奏曲》是aaa体的平行性结构；例272肖邦的《b小调前奏曲》是aab体的对比性结构；例125浦塞文的《小号曲》是abc体的对比性结构。下面的例365是中国著名作曲家陈铭志的一首用12音序列写作的无调性小曲，可分为abb^{1}三乐句，a句是以序列的原型和逆行为基础，b句以序列的倒影和逆行倒影为基础，b^{1}句以序列的倒影为基础，并作自由的补充。

例365　陈铭志　《钢琴小品4首》之三

（三）四乐句的一部曲式结构钢琴小曲

1. abab体复乐段结构

例366肖邦《A大调前奏曲》是典型的aba^{1}b^{1}复乐段结构，织体是典型的旋律加节奏音型。结构很方整，每个乐句均四小节，即4+4+4+4。

例366 肖邦 《A大调前奏曲》

2. abac 体复乐段结构

可参见前面已举的谱例132肖斯塔科维奇的《圆舞曲》

习题二十四

写作两乐句、三乐句、四乐句的一部曲式钢琴小曲各一首，长度与风格不限，注意音乐性和织体的处理。

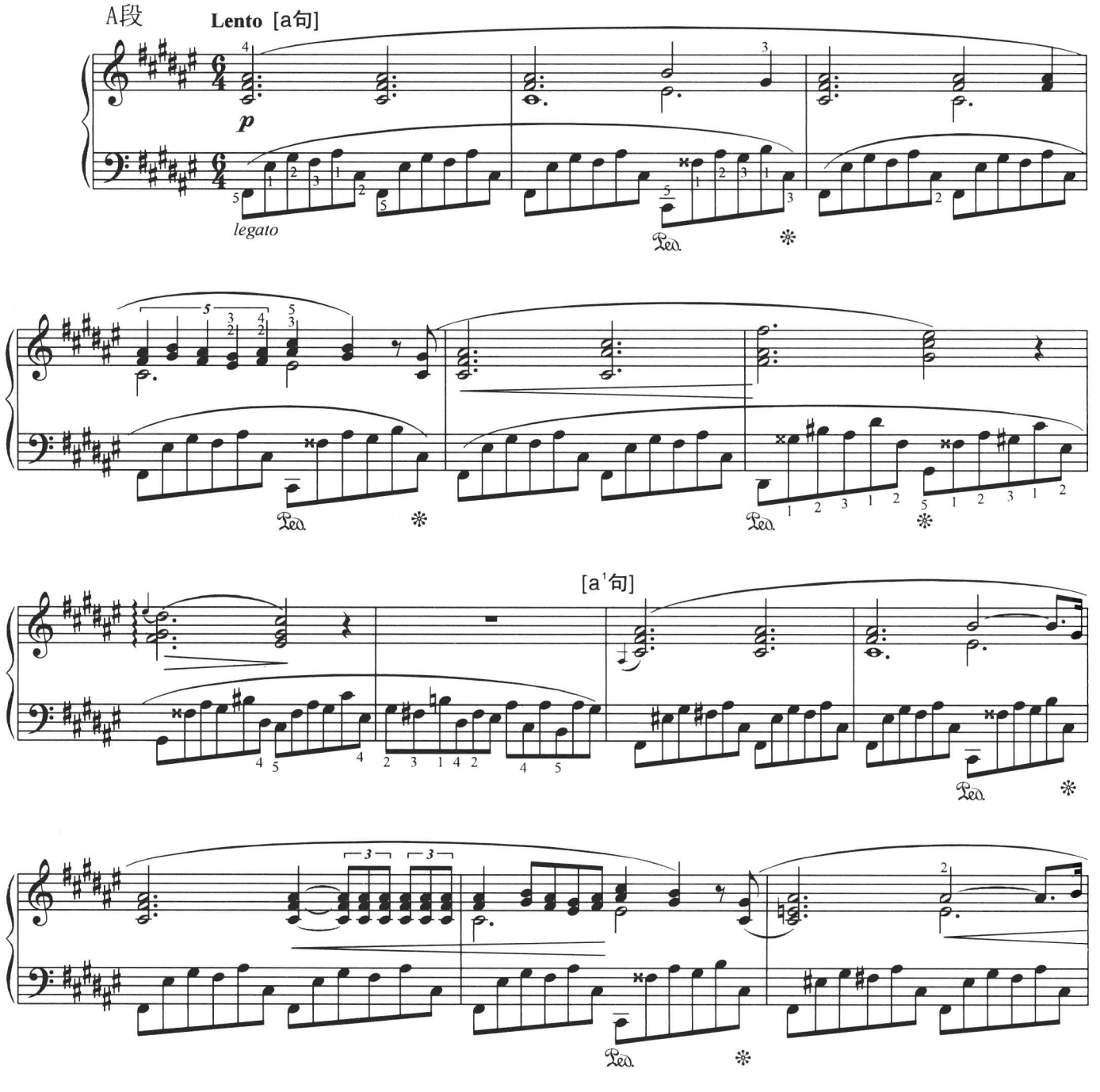
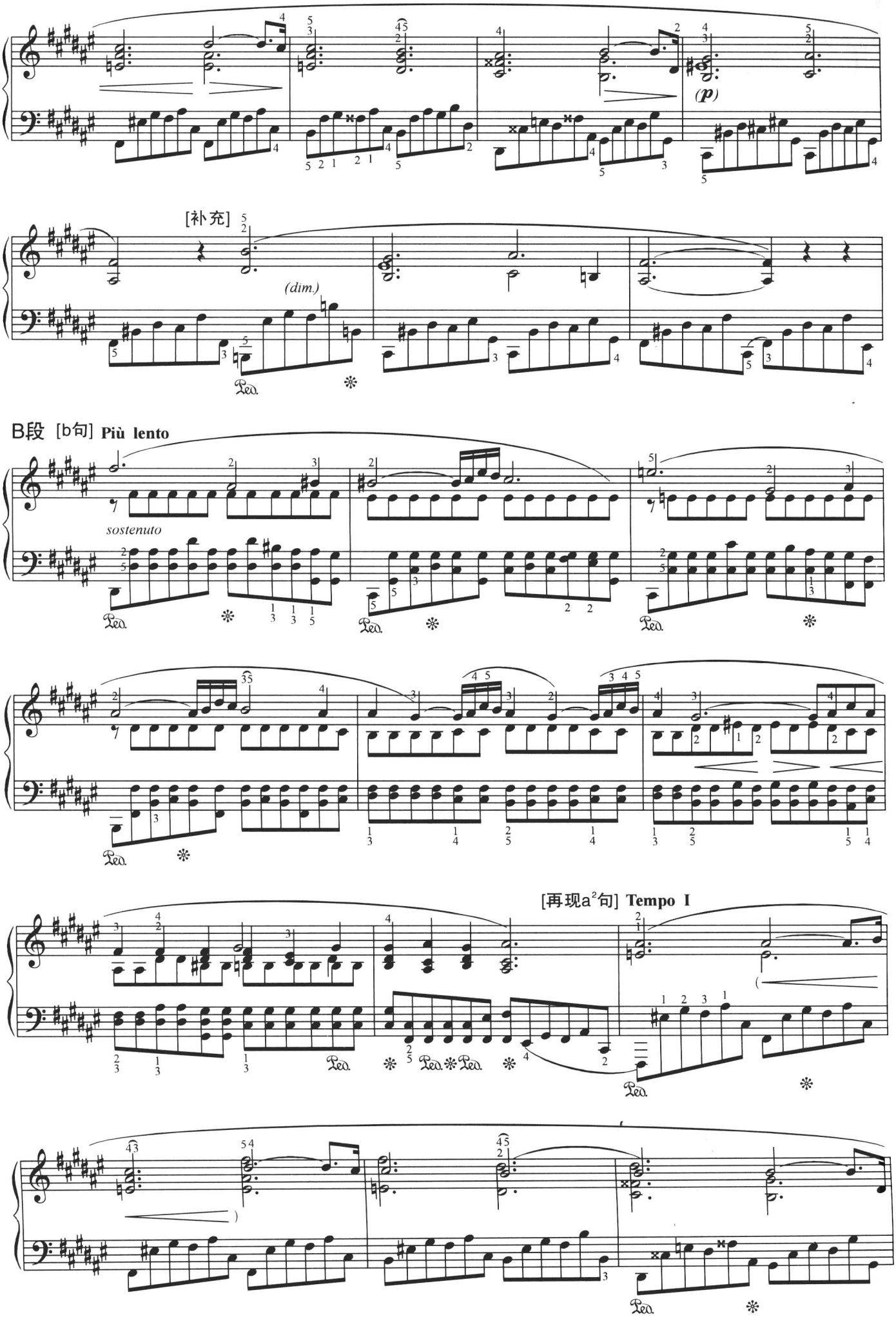
第二十五章 单二部 钢琴小曲写作

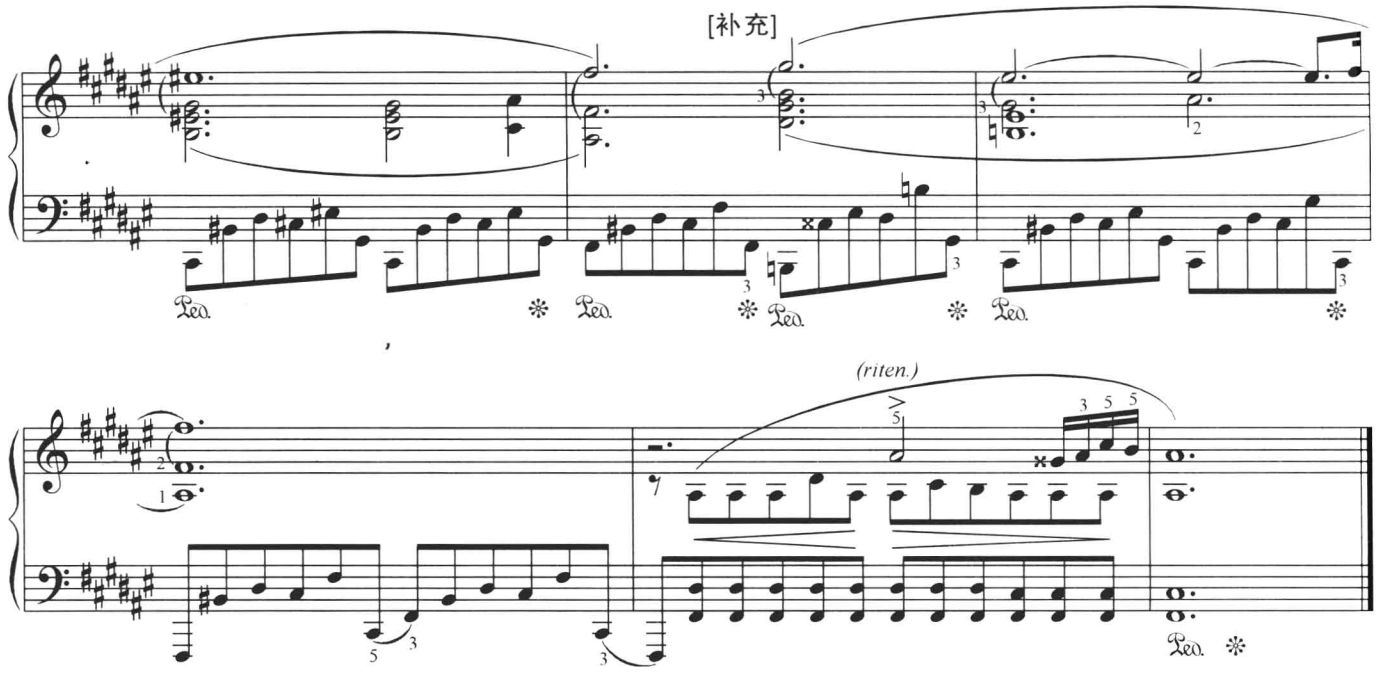
小型钢琴作品的另一种重要的结构是单二部曲式，它可分为三种类型，即有再现的单二部结构、没有再现的并列式的单二部结构、变体式的单二部结构。

（一）有再现的单二部结构

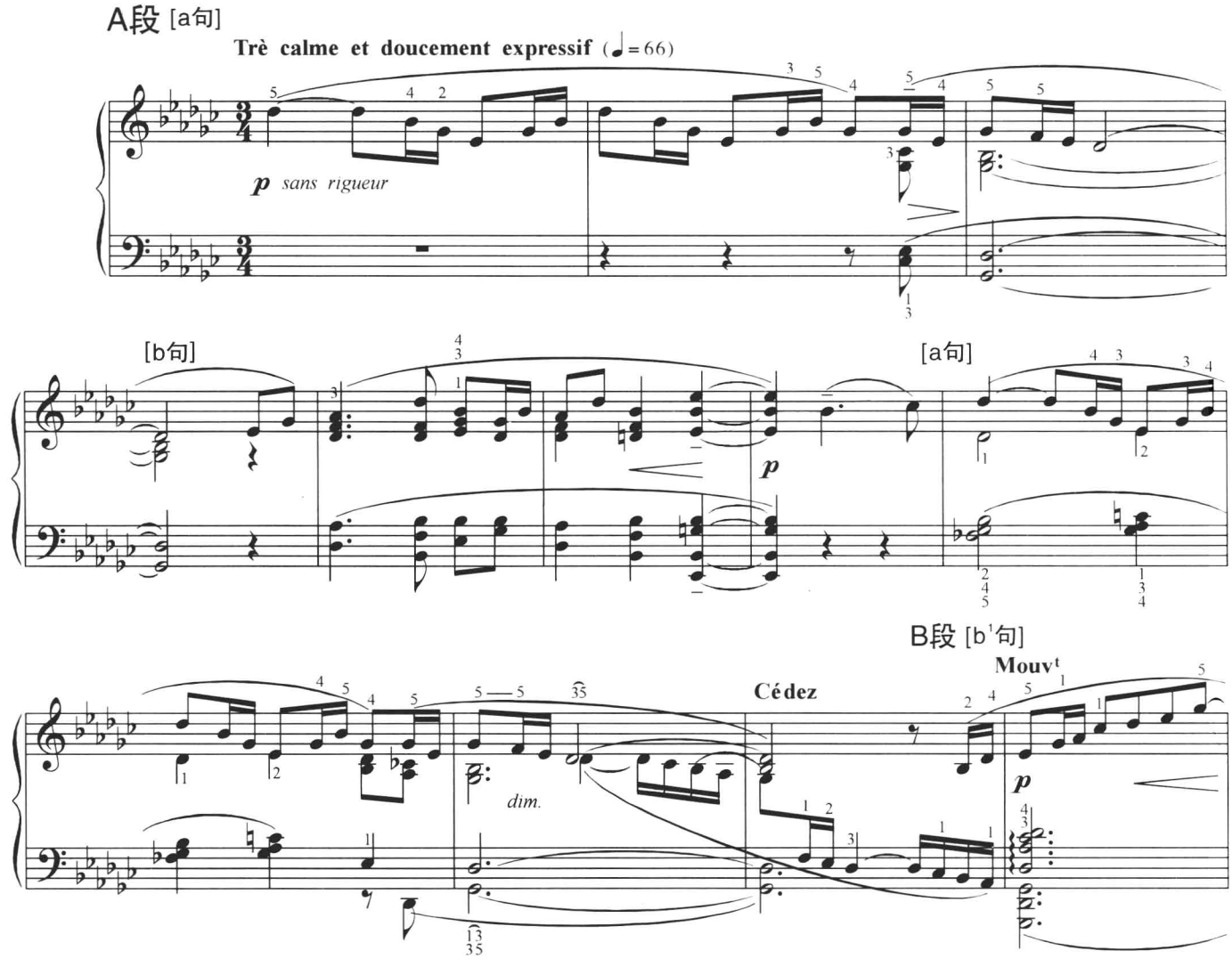
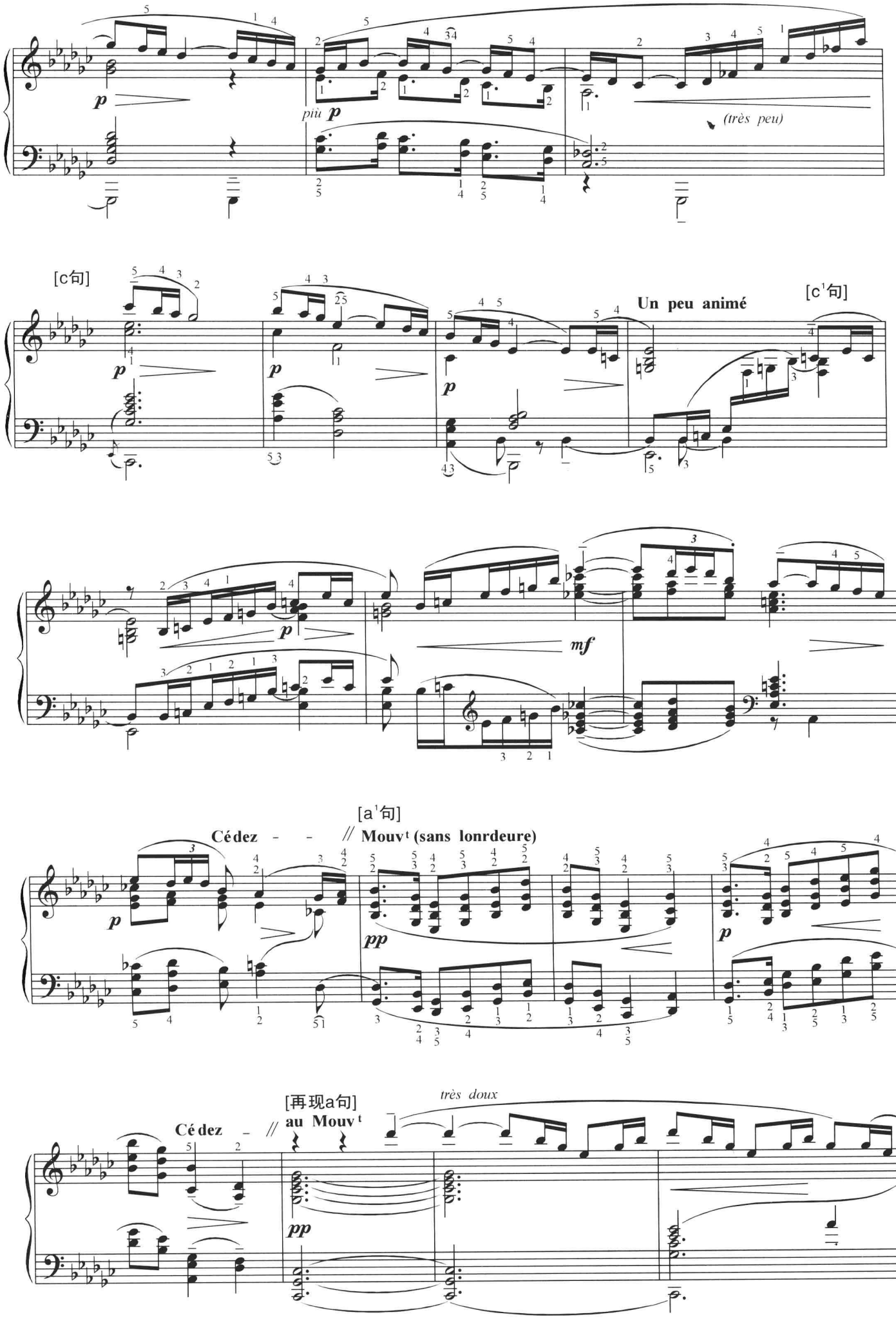
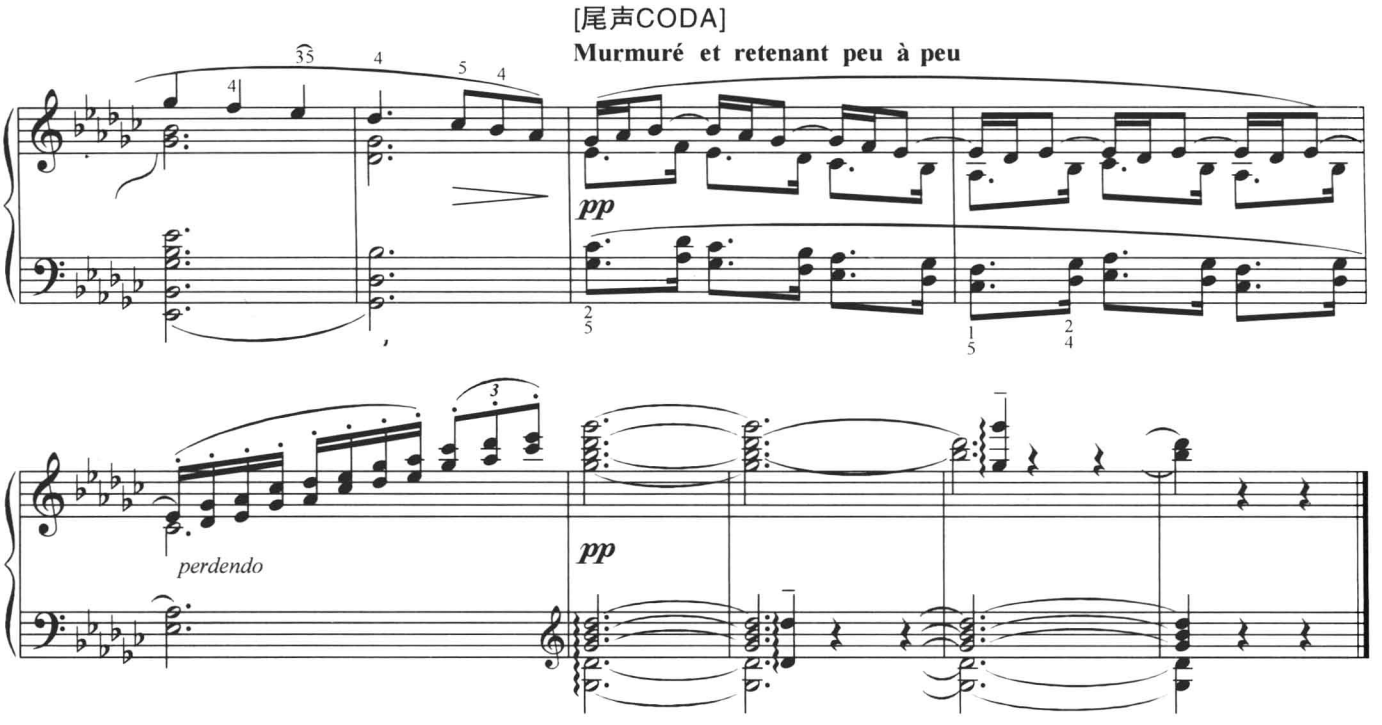
在器乐作品中，包括钢琴小品，这是比较多见的，尤其在欧洲作曲家的作品中，因为这种曲式结构是产生在欧洲古典音乐时期。

例367肖邦的《♯F大调前奏曲》，第一部分即A段，是由a句和a^1句构成的两乐句平行乐段，加两小节的补充，织体是和弦式的旋律及伴奏的分解音型——旋律音型。第二部分B段也是由两个乐句构成，即对比性的b句和再现性的a^2句构成，加四小节的补充。b句的织体是旋律及8分音符的节奏音型，a^2句回到分解——旋律音型 。作品的调性布局为♯F大调——♯C大调——B大调——♯F大调——B大调——♯g小调——♯F大调。

例367 肖邦 《♯F大调前奏曲》

(p)
[补充]
(dim.)
B段 [b句] Più lento
sostenuto
[再现a²句] Tempo I



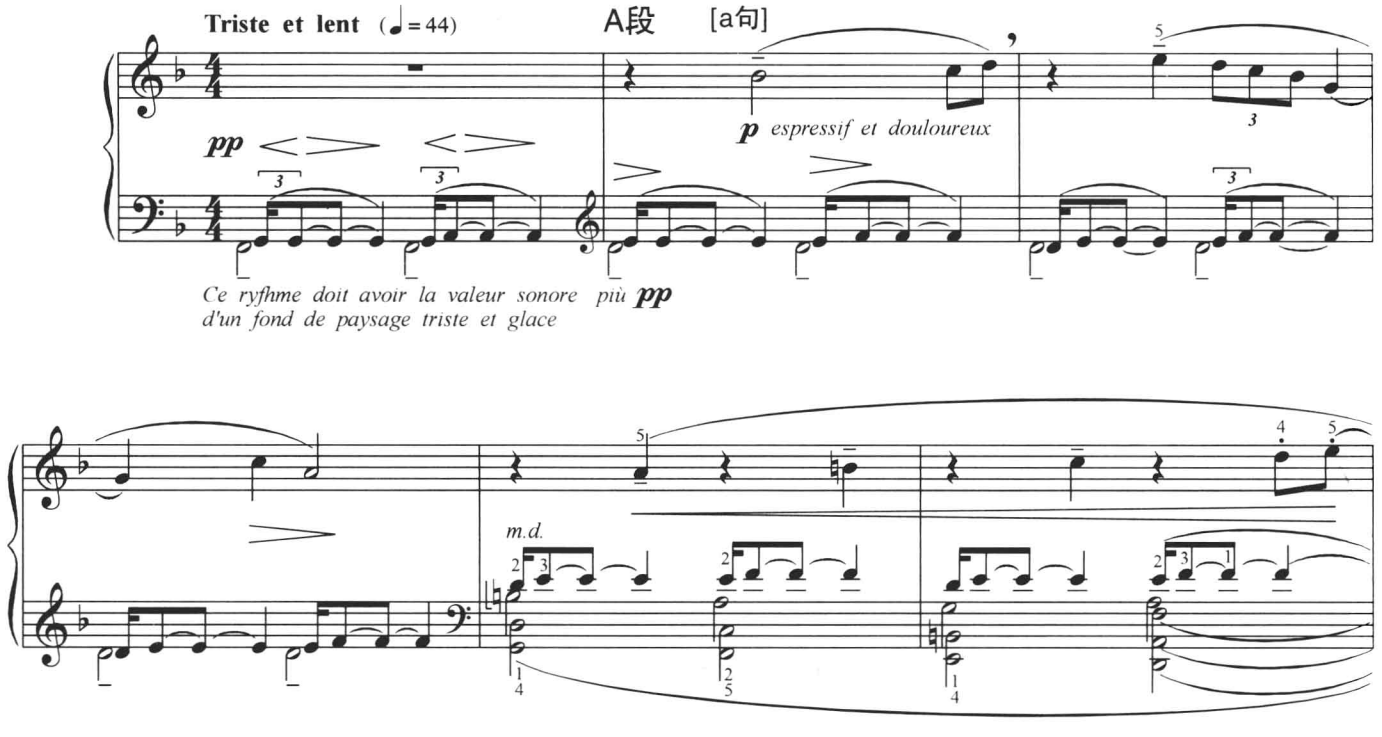
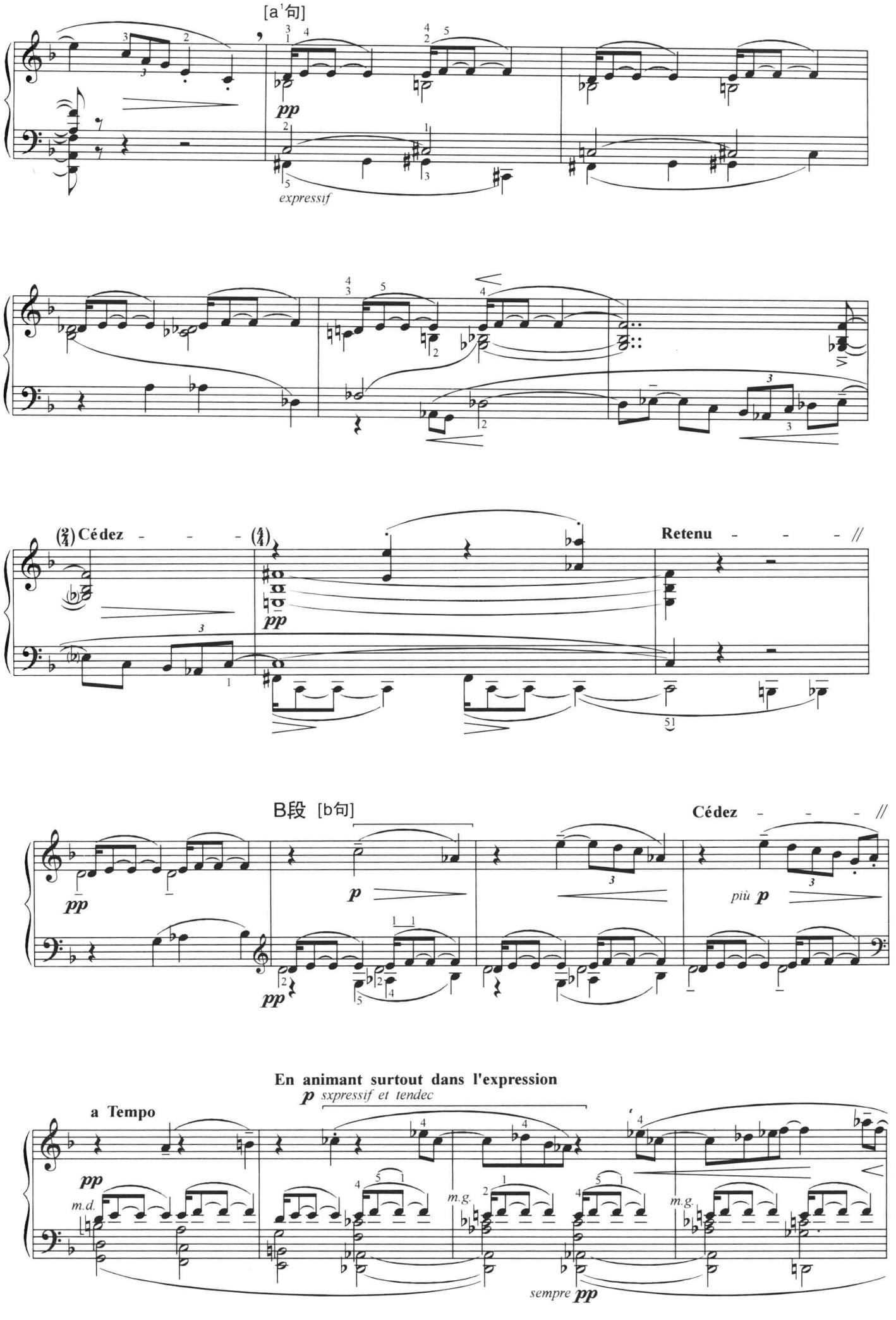
例368德彪西的《亚麻色头发的女郎》也是单二部曲式，A段由a、b、a三乐句构成，B段结构比较复杂，由五个乐句构成，前四句是展开性的，音乐的素材为b^1、c、c^1、a^1，第五句是a的再现，最后有七小节的尾声CODA，其材料来自B段第一乐句的后半部分。作品的音乐织体以和弦的衬托、柱式、附点节奏的音型为主。调性的布局为$^{\flat}$G大调——$^{\flat}$E大调——$^{\flat}$G大调。

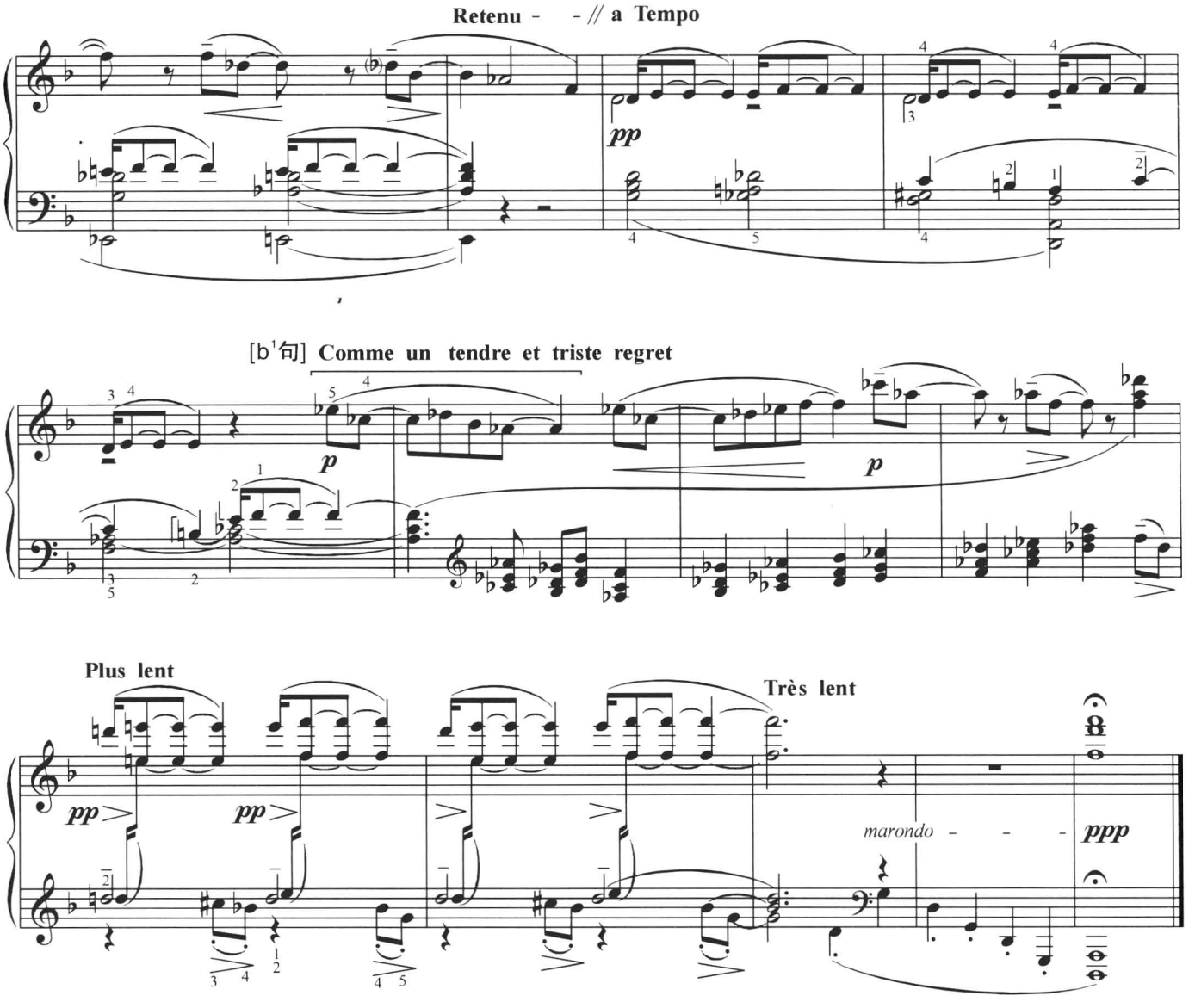
例368　德彪西《前奏曲·亚麻色头发的女郎》

p
più p
(très peu)
[c句]
Un peu animé
[c¹句]
mf
[a¹句]
Cédez - - // Mouvt (sans lonrdeure)
pp
[再现a句]
Cédez - // au Mouvt
très doux

（二）无再现的单二部结构

有些单二部的作品，在第二部分没有明显的再现。在许多情况下，虽然没有再现，但两个部分之间仍有明显的联系。

例369德彪西的前奏曲《雪上足迹》，A段和B段均用同样的固定节奏型，造成非常统一与完整的一气呵成的效果。A段可分为两乐句，a句的旋律在高声部，a^1句的旋律在低音声部。a句的旋律的开端是两次连续向上大二度进行，而a^1句的旋律的开端是两次连续向上小二度进行，其后的进行都是自由的。B段也可以分为两乐句，b句和b^1句的开端都是用下行的大三度进行形成呼应，b^1开端的材料直接取于b句的中间部分，即用了“取内”的手法。作品的基本调性是d小调，其内部先后有d多利亚、$\sharp$C小调、C弗利几亚、全音阶、$\flat$a多利亚等调式调性的痕迹，不是明显的转调。

例369 德彪西 《前奏曲·雪上足迹》

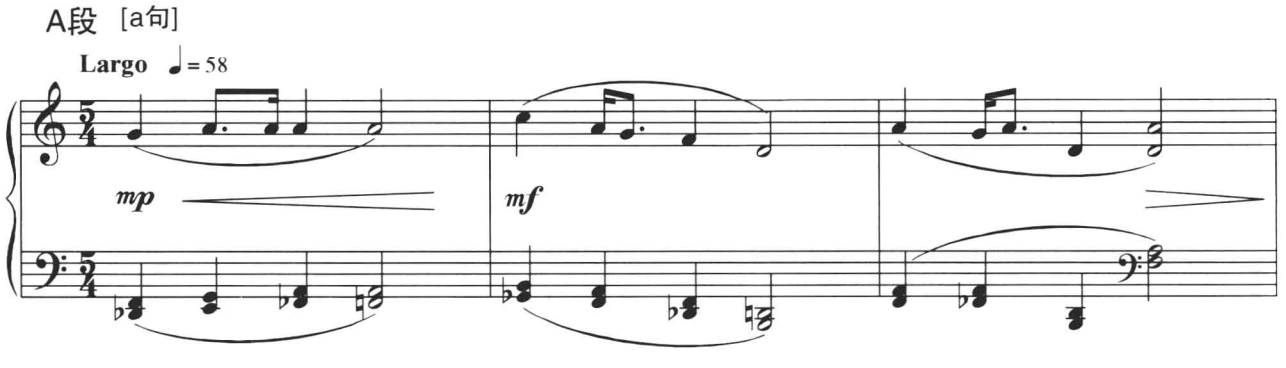
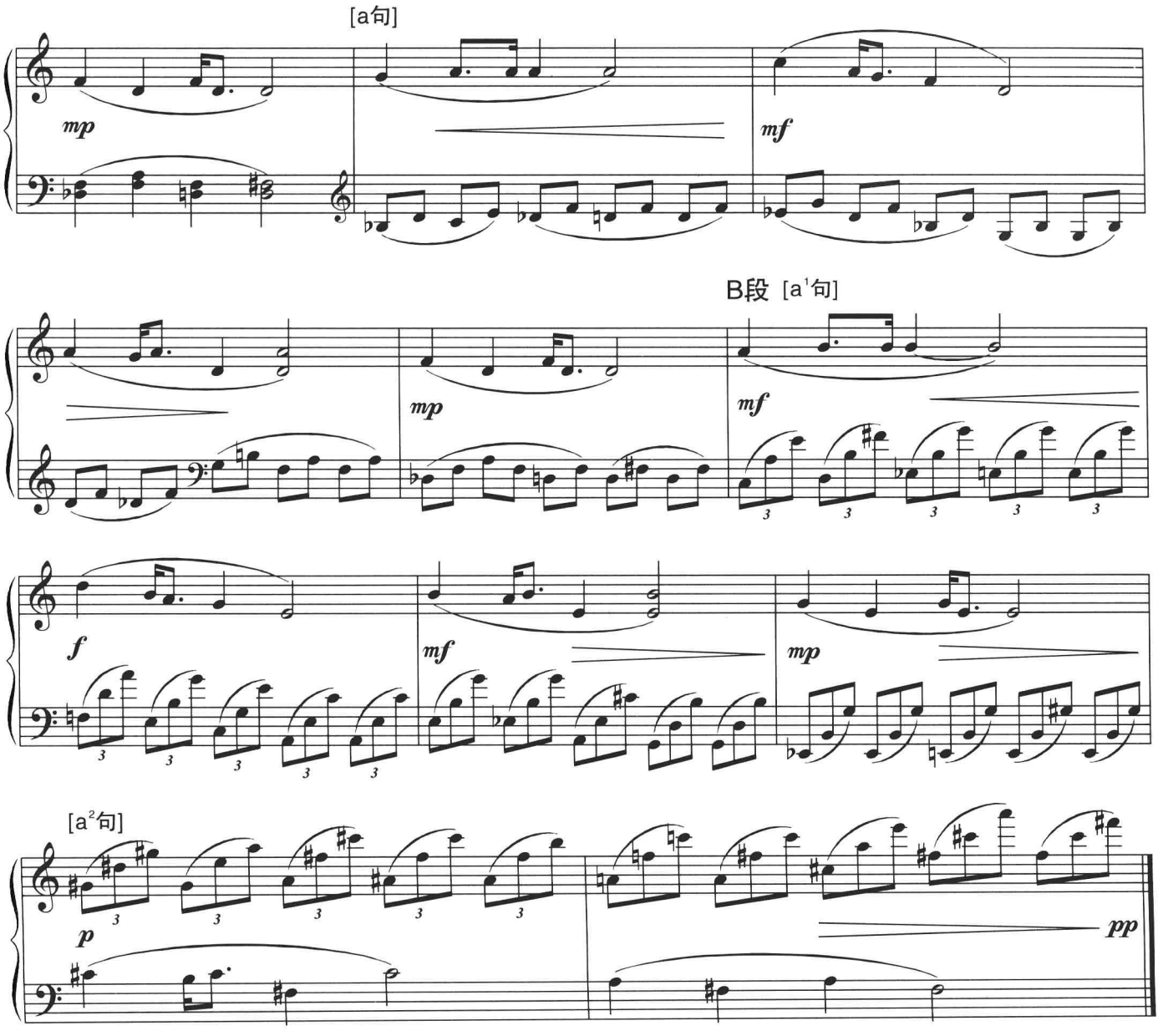


[a¹句]
pp
expressif
(2/4) Cédez
(4/4)
pp
Retenu
B段 [b句]
pp
p
Cédez
più p
pp
En animant surtout dans l'expression
p sxpressif et tendec
a Tempo
pp
m.d.
m.g.
m.g.
sempre pp

（三）变体式单二部结构

这种单二部结构的特点是第二部分是第一部分的变体，即变化反复的处理，即形成A段和A^1段两个部分。

下例中国著名作曲家丁善德的钢琴小曲《担忧》，两段的处理很别致，A段两个四小节的乐句a和a^1，旋律是完全相同的，第一乐句是柱式和声的织体，而第二乐句是用8分音符的分解进行伴奏主旋律。A^1段的第一乐句a^1转调上二度的e小调，仍然是四小节，第二乐句是两小节结构，仅保留前乐句的后半部分，并再次转入上二度的调性♯f小调。第二部分A^1段用8分三连音的分解音型伴奏主旋律。全曲无调性的再现，调性布局是开放性的，即d小调——e小调——♯f小调。

例370 丁善德 儿童钢琴曲 《担忧》



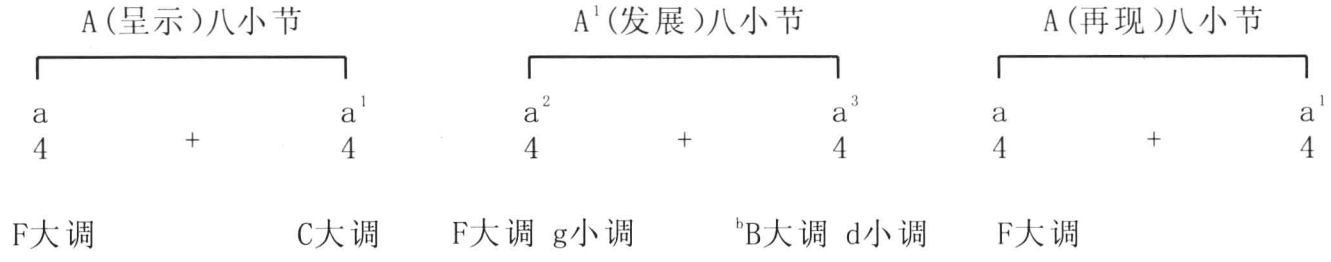
习题二十五

分别用有再现的单二部结构、无再现的单二部结构、变体式单二部结构写作三首钢琴小曲，可参照上述谱例，但不要过于模仿。

第二十六章 单三部钢琴小曲写作

在小型钢琴独奏曲中，单三部曲式结构是最广泛运用的一种曲式结构。虽然，这种曲式结构产生于欧洲古典音乐时期，但在20世纪初传入中国以后，也为许多中国作曲家在作品中运用。本章介绍两首欧洲19世纪浪漫派的作品和两首中国作曲家的作品。

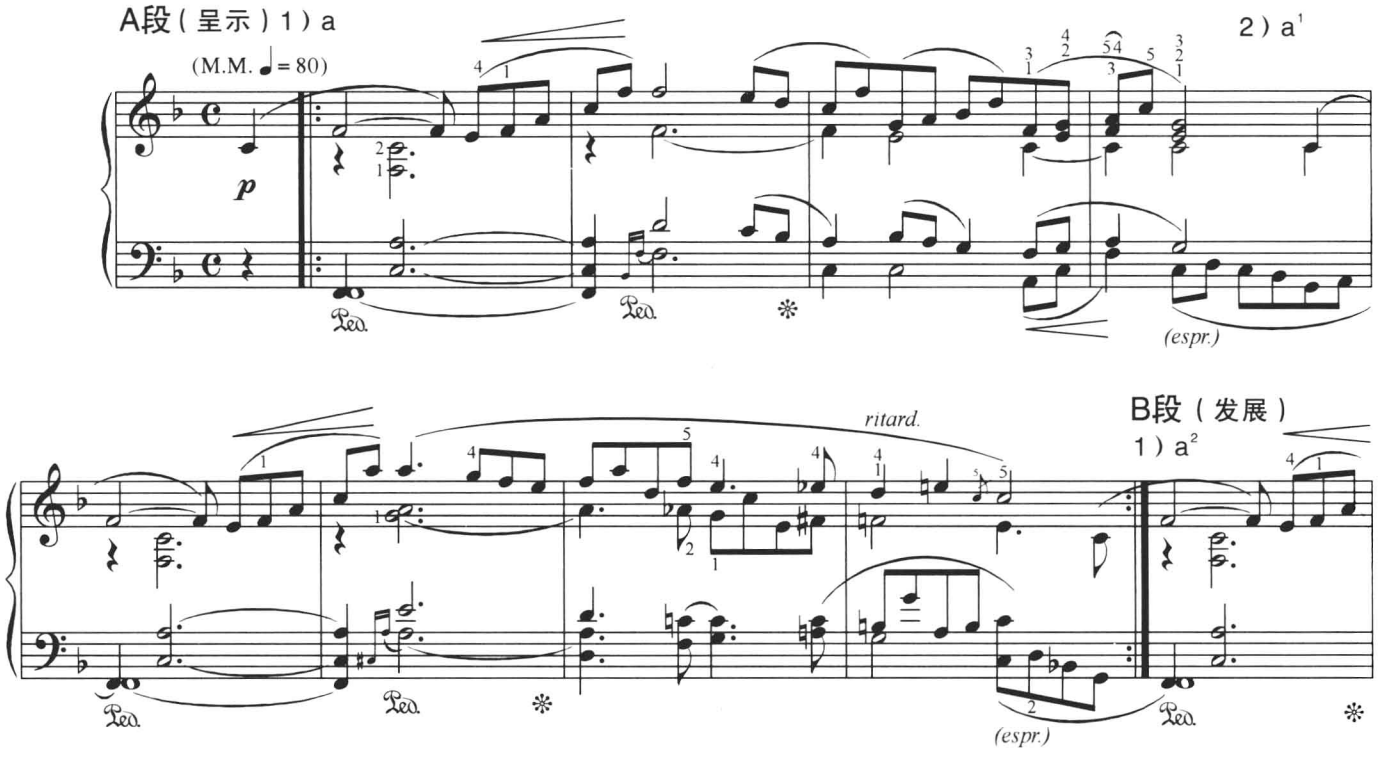
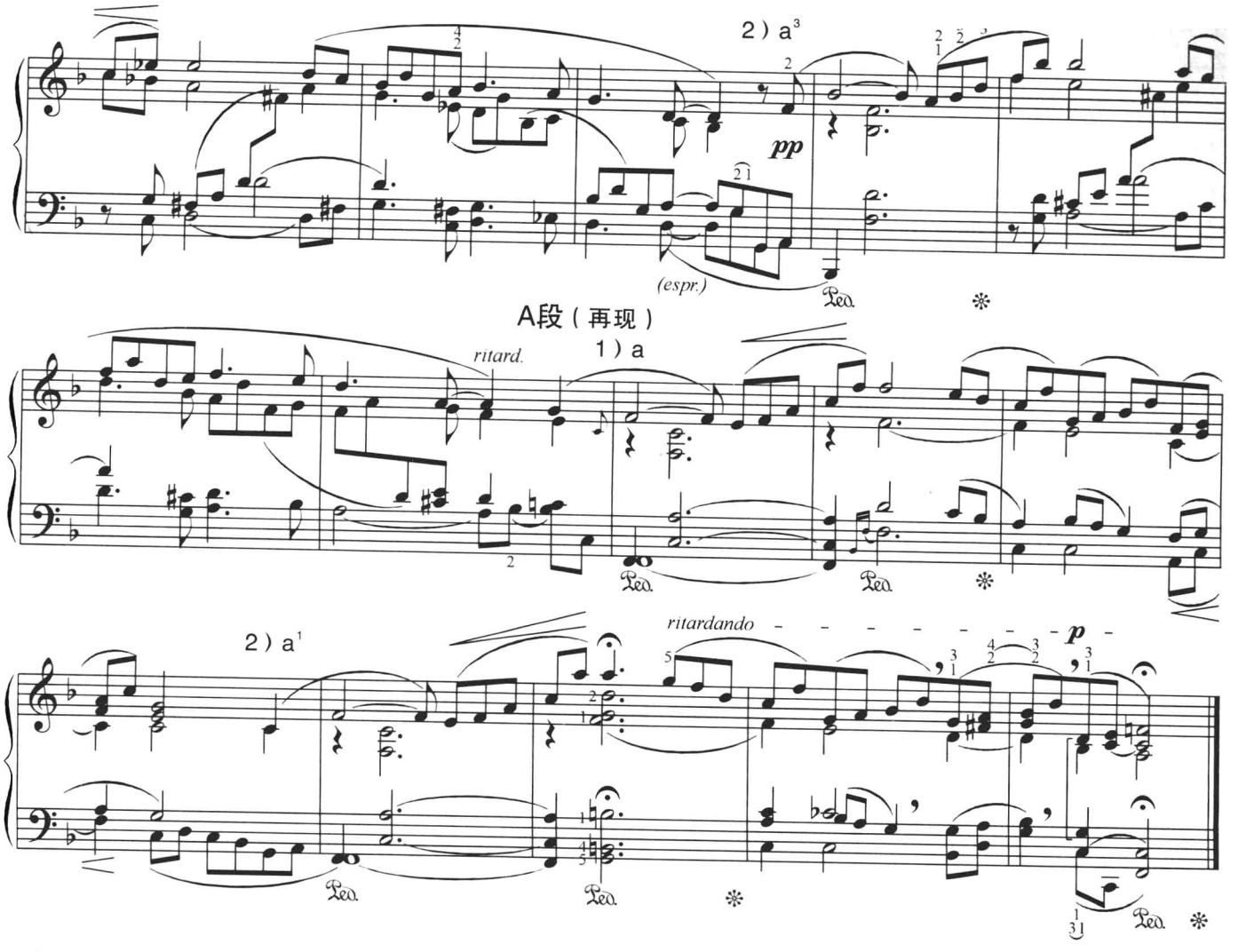
例371是德国作曲家舒曼的《梦幻曲》，这是大家非常熟悉的在世界广泛传播的优秀的经典钢琴作品。全曲二十四小节。作品的结构非常对称，呈示、展开和再现这三个部分均八小节，均可分为各四小节的两个乐句。其结构和调性布局图式如下：



作品的呈示部分A，是两个乐句的平行乐段，是“小部相同”的平行关系，高点在第二乐句的第2小节。调性由主调F大调开始，结束在属调C大调上。写法偏于主调音乐织体，将衬托式写法、柱式进行和不时出现的声部对位化呼应非常有机地结合为一体。

作品的中间的发展部分A¹，也可以分为两个对称的四小节结构的乐句，每乐句的开端非常接近主题，都是从上行四度的动机开始，只是调性处于较多变化的不稳定的展开的状态，其第一句由F大调转入g小调，第二乐句由♭B大调转入d小调再转回F大调，在其属七和弦上停留，是典型的变体式展开。

作品的再现部分A，大部分与呈示的部分相同，只是最后三小节改变了和声和旋律的进行，保持调性在F大调上结束。第二、第三部分在音乐织体写法上与第一部分相同，只是有时加强了对比化的处理。

例371 舒曼 《梦幻曲》

例372是波兰浪漫派作曲家肖邦的的著名作品《F大调夜曲》，这是一首典型的中部为展开主题材料的展开性的有再现的单三部曲式结构。其结构层次比较复杂，结构长度也比舒曼的《梦幻曲》长大许多，全曲七十四小节。

肖邦的《F大调夜曲》的结构和调性布局图式如下：

A（呈示）5乐句加补充 24小节

a		b		a^1		c	c^1	补充(a)
4	+	4	+	4	+	4 + 4		4
F大调		d小调		F大调		d小调		F大调

B（展开）6乐句 24小节

d		a^2		a^2		d		a^2		a^2
4	+	4	+	4	+	4	+	4	+	4
2 2						2 2				
f小调		$^{\flat}$b小调		$^{\flat}$b小调		$^{\flat}$G大调		$^{\flat}$G大调 f小调		f小调 $^{\flat}$b小调
								$^{\flat}$D大调		$^{\flat}$e小调 $^{\flat}$e小调 $^{\flat}$b小调

A（再现）5乐句补充 26小节

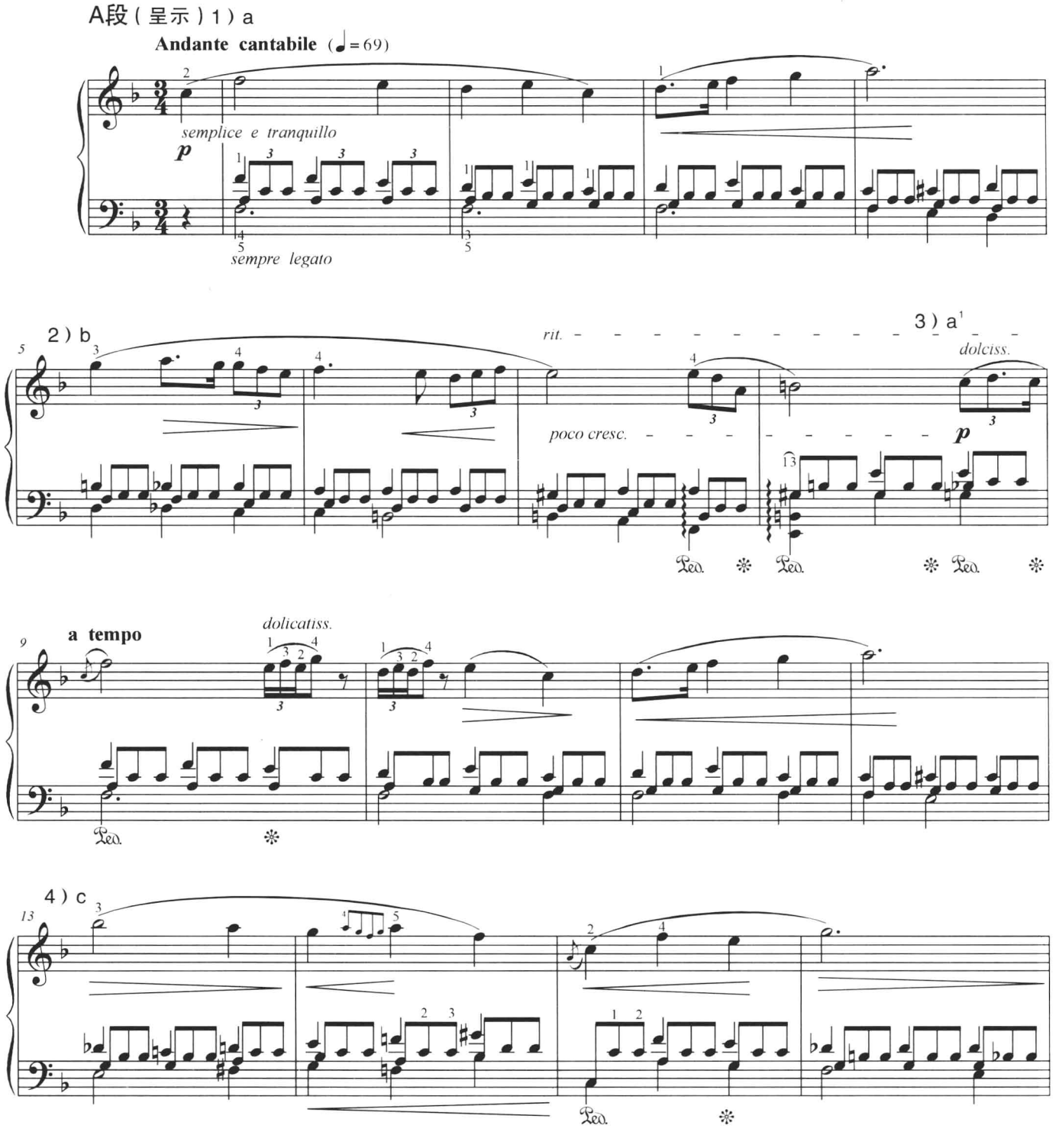
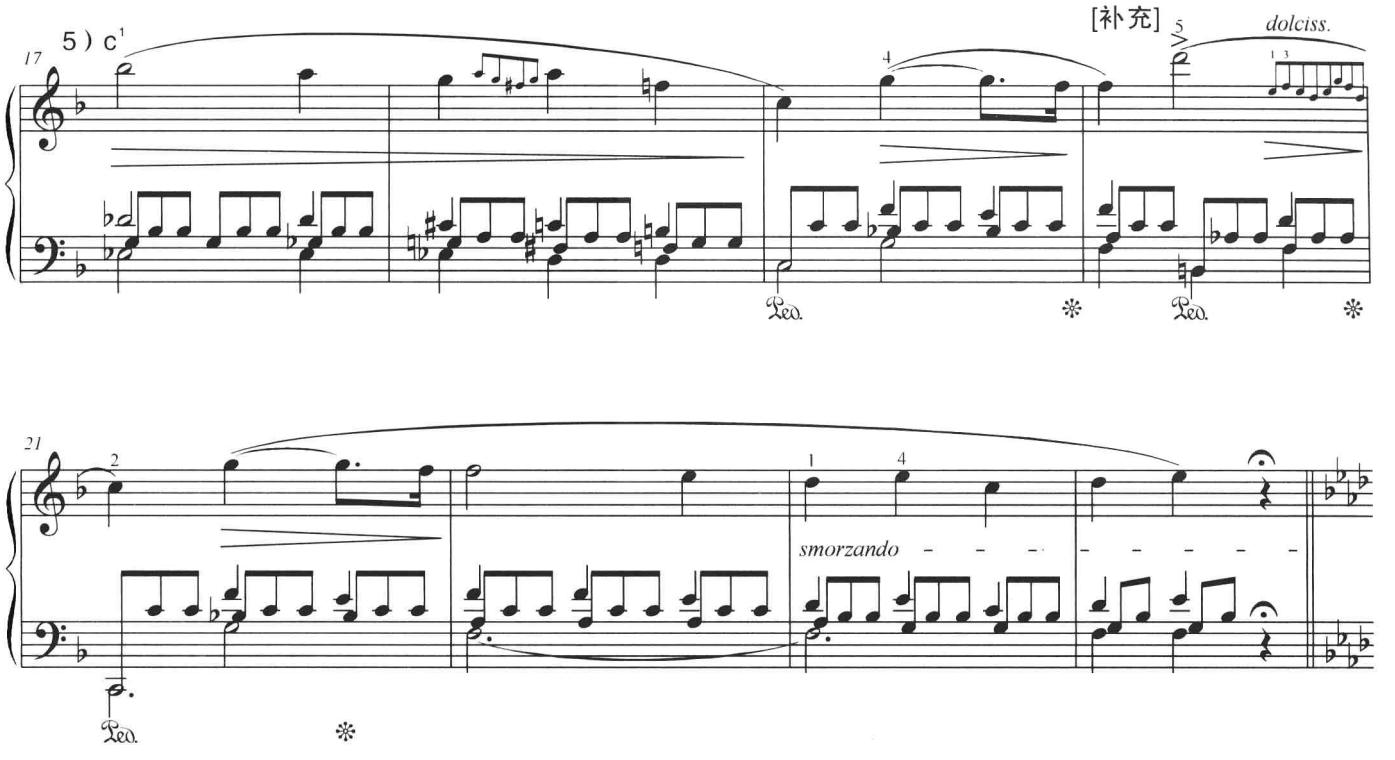
a		b		a^1		c	c^1	补充(a)
4	+	4	+	4	+	4 + 4		6
F大调		d小调		F大调		d小调		F大调

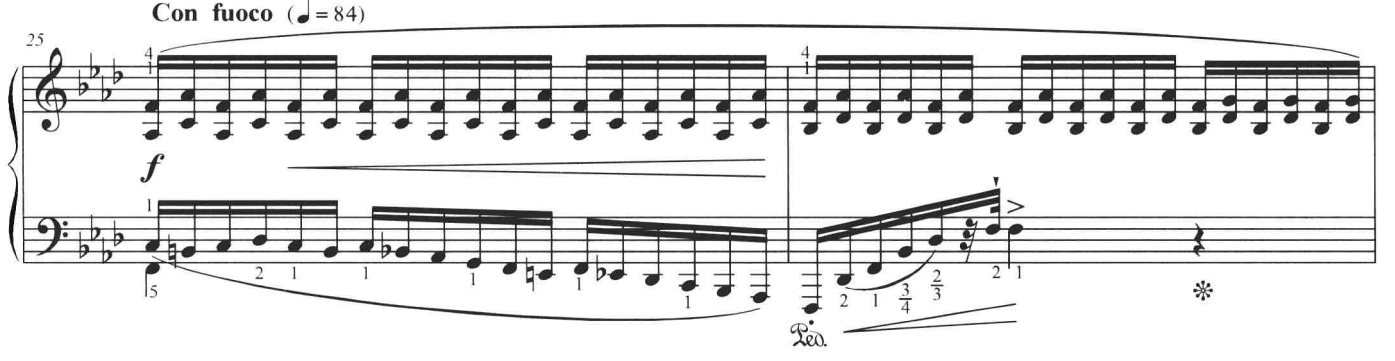
作品的呈示部分A，是五个乐句的较复杂的多乐句乐段，其主题材料的安排接近复乐段，是abacc。这乐段在主调F大调上，其中前面两乐句分别有向d小调和a小调的离调。五个乐句后有个四

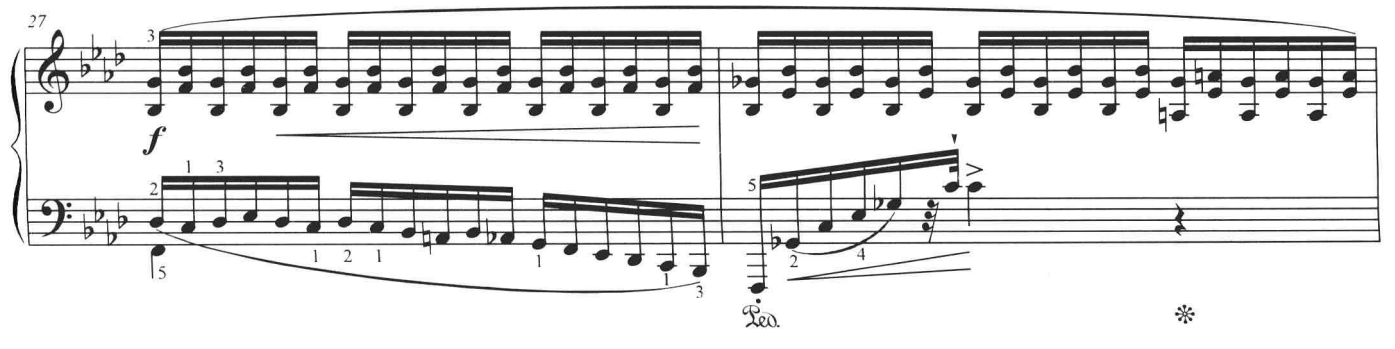
小节的补充，但结束在导音上，有期待发展的意味。旋律在高声部，左手是运用了带分解性的混合音型，节奏上突出了持续的8分三连音。

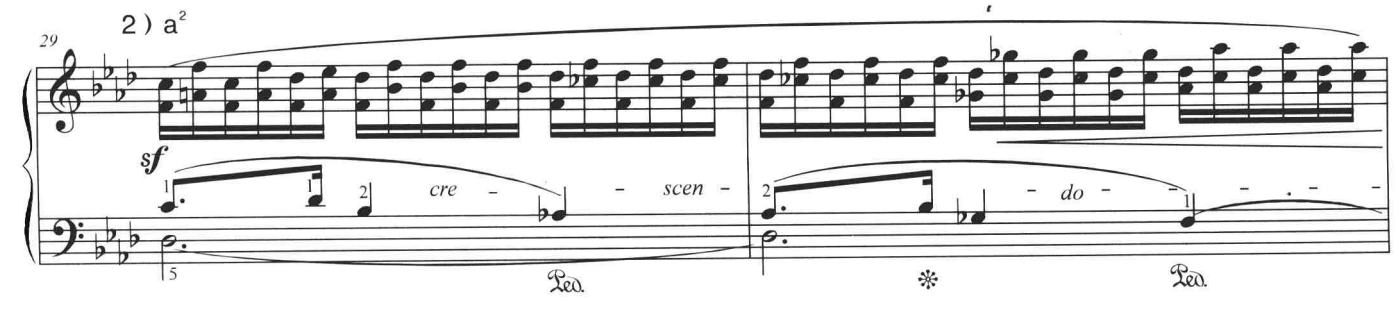
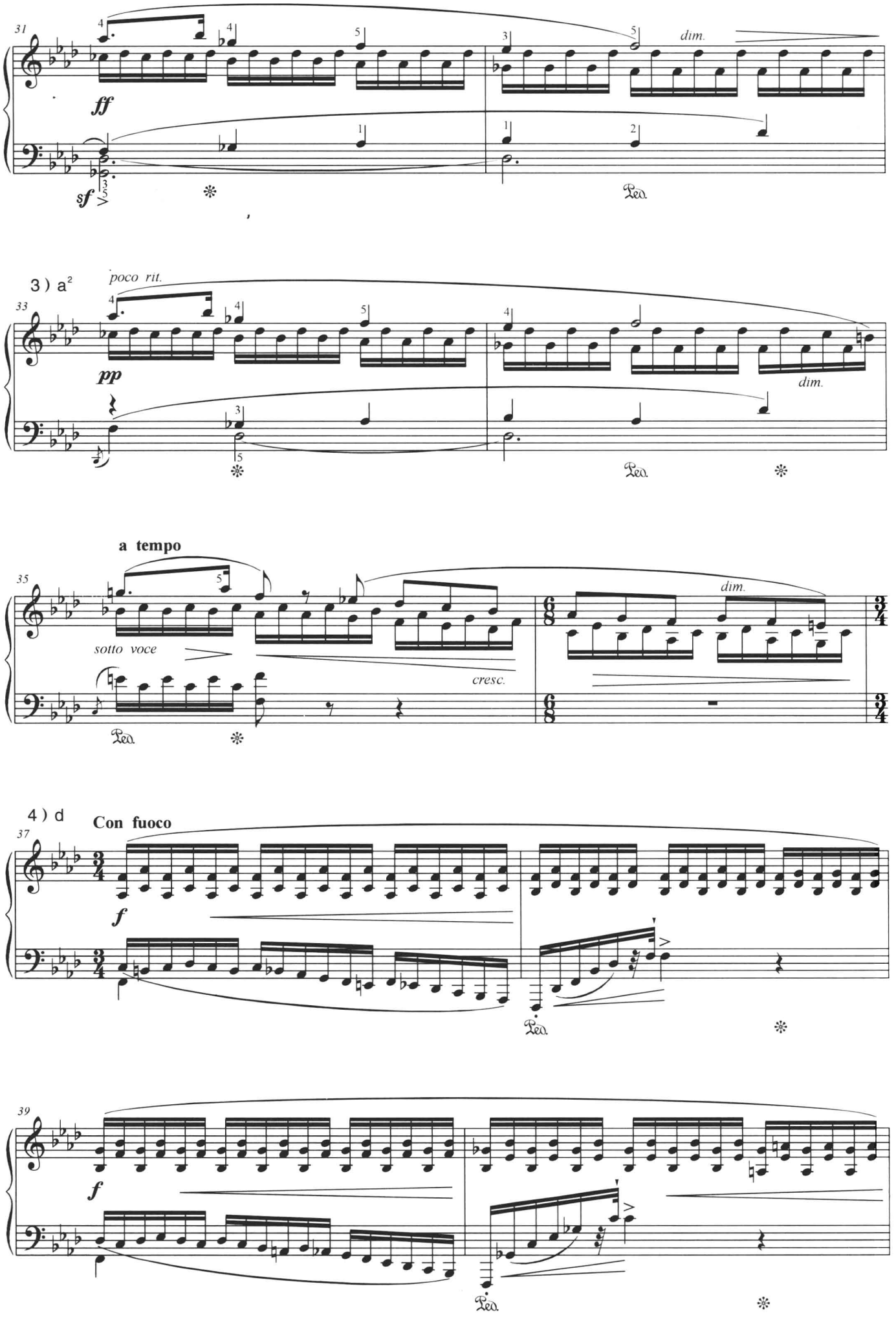
作品的中间部分是典型的展开性的中段B，主要展开第一部分呈示的主题材料，同时也有对比性的材料出现，形成d a a d a a六个乐句的处理。其第一和第四乐句的d材料，在低声部，它是以连续的16音符助音式和音阶式进行的结合，加上向上的分解和弦进行形成对比性的乐思。严格地说，与呈示的A部的材料仍有内在的联系，尤其是各种级进式的进行。而中段第二、第三、第五、第六句的材料，都是A段材料的变化、发展和展开。中段的调性变化比较多，最后结束在主调的下属小调♭b小调。伴奏的织体为16分音符的交替性分解的混合音型。

作品的再现部分，与呈示部分相比变化不大。一方面在旋律上有一些装饰性的小变化。另一个变化便是补充乐句延长了，成为六小节的乐句，并结束在主音和主和弦上。音乐织体与呈示部分完全相同。

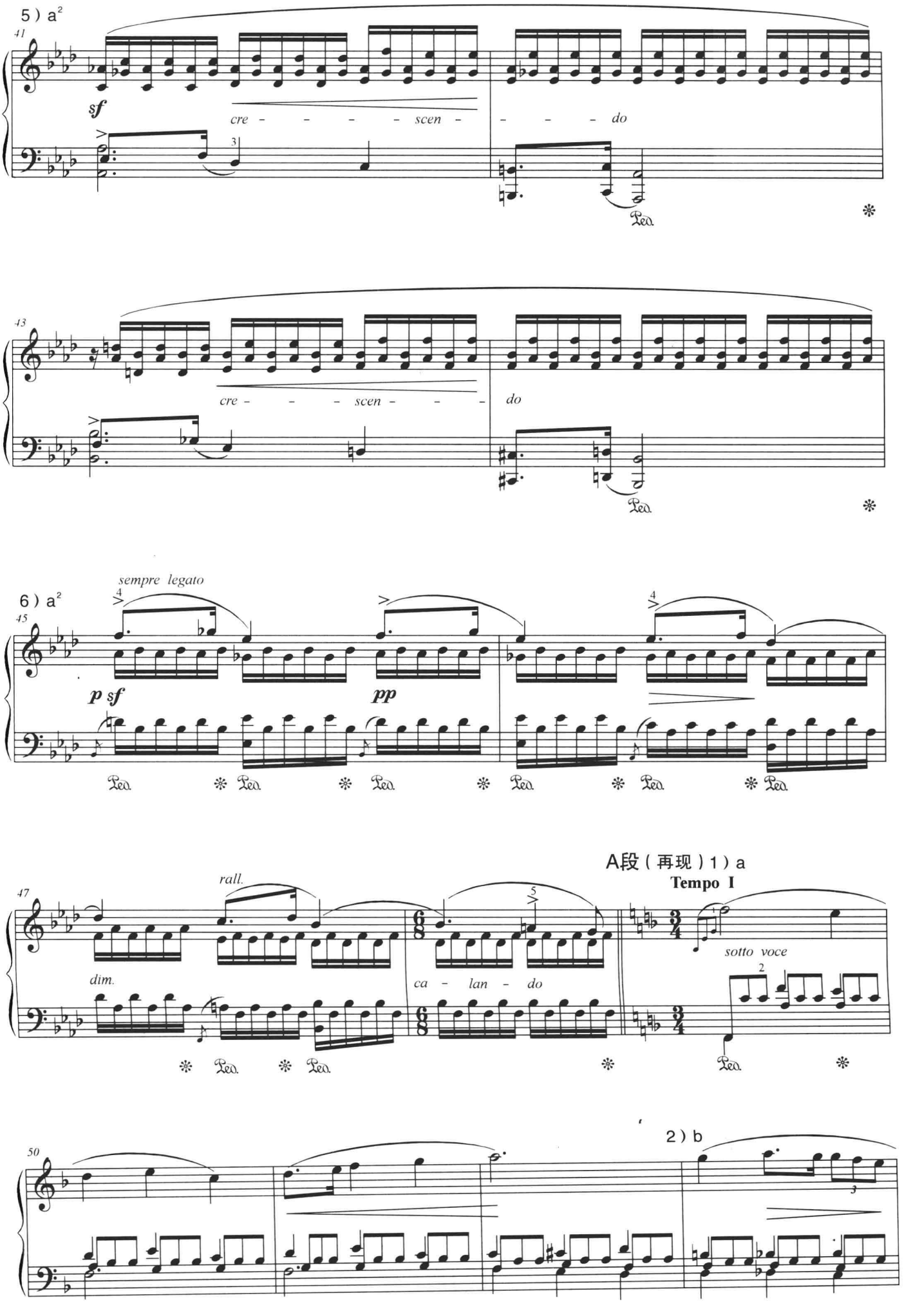
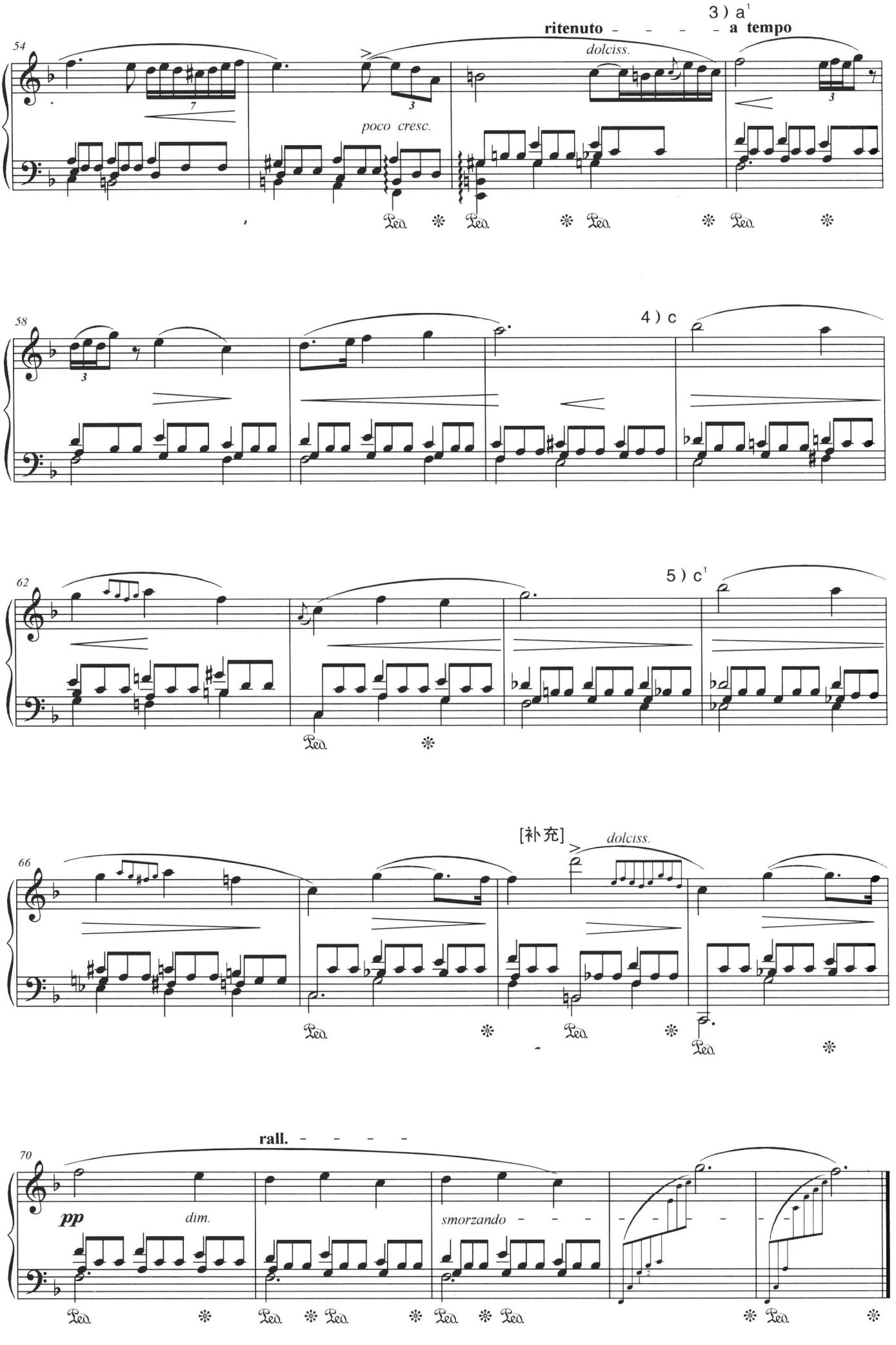
例372 肖邦 《F大调夜曲》Op.15，No.1

B段（展开）1）d





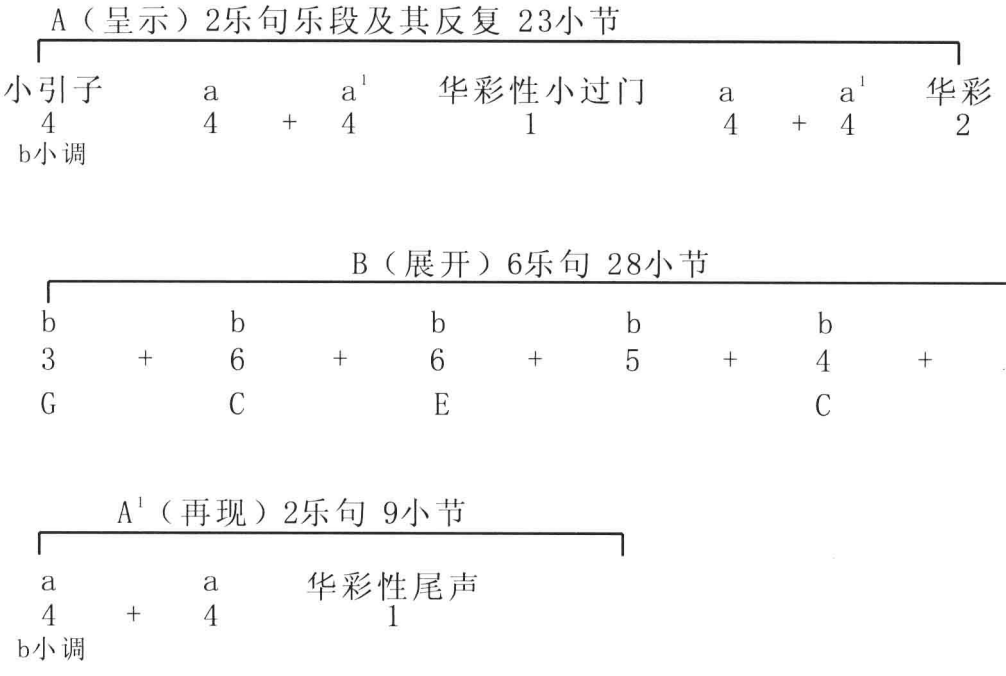


31
ff
dim.
sf
Ped.
3) a²
poco rit.
33
pp
dim.
Ped.
a tempo
35
sotto voce
cresc.
dim.
Ped.
4) d
Con fuoco
37
f
Ped.
39
f
Ped.


5）a²
41
sf
cre - - - - - scen - - - - - do
Ped.
43
cre - - - - scen - - - - -
do
Ped.
6）a²
45
sempre legato
p sf
pp
Ped.
47
rall.
dim.
ca - lan - do
A段（再现）1）a
Tempo I
sotto voce
50
2）b

3) a1
ritenuto - - - - - a tempo
54
dolciss.
poco cresc.
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
58
4) c
62
5) c1
Ped. *
[补充]
66
dolciss.
Ped. * Ped. * Ped. *
rall. - - - -
70
pp
dim.
smorzando - - - -
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

下例是中国音乐学院著名作曲家权吉浩的获奖作品《长短的组合》的第二首。作品的结构也是单三部曲式结构。其展开性的中部在节奏上与前后两部分形成鲜明的对比。

这首作品的结构和调性布局图式如下：

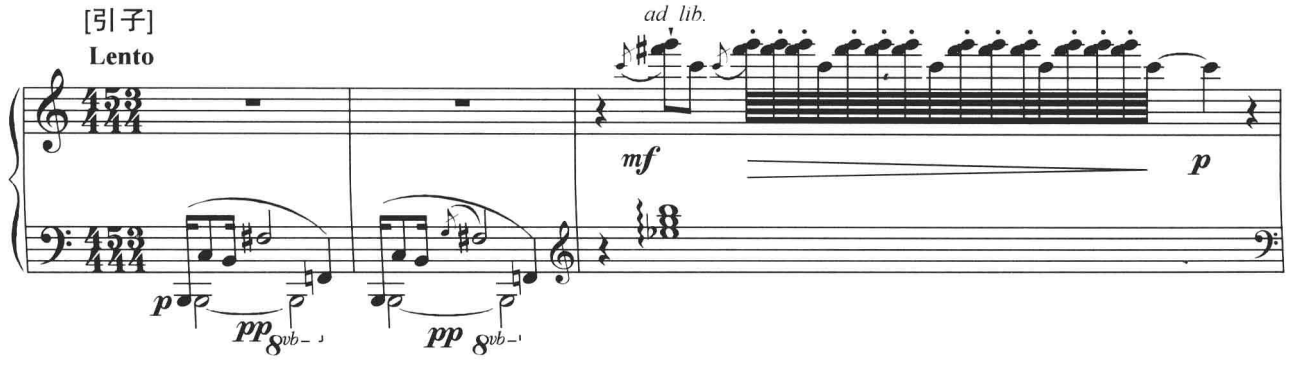
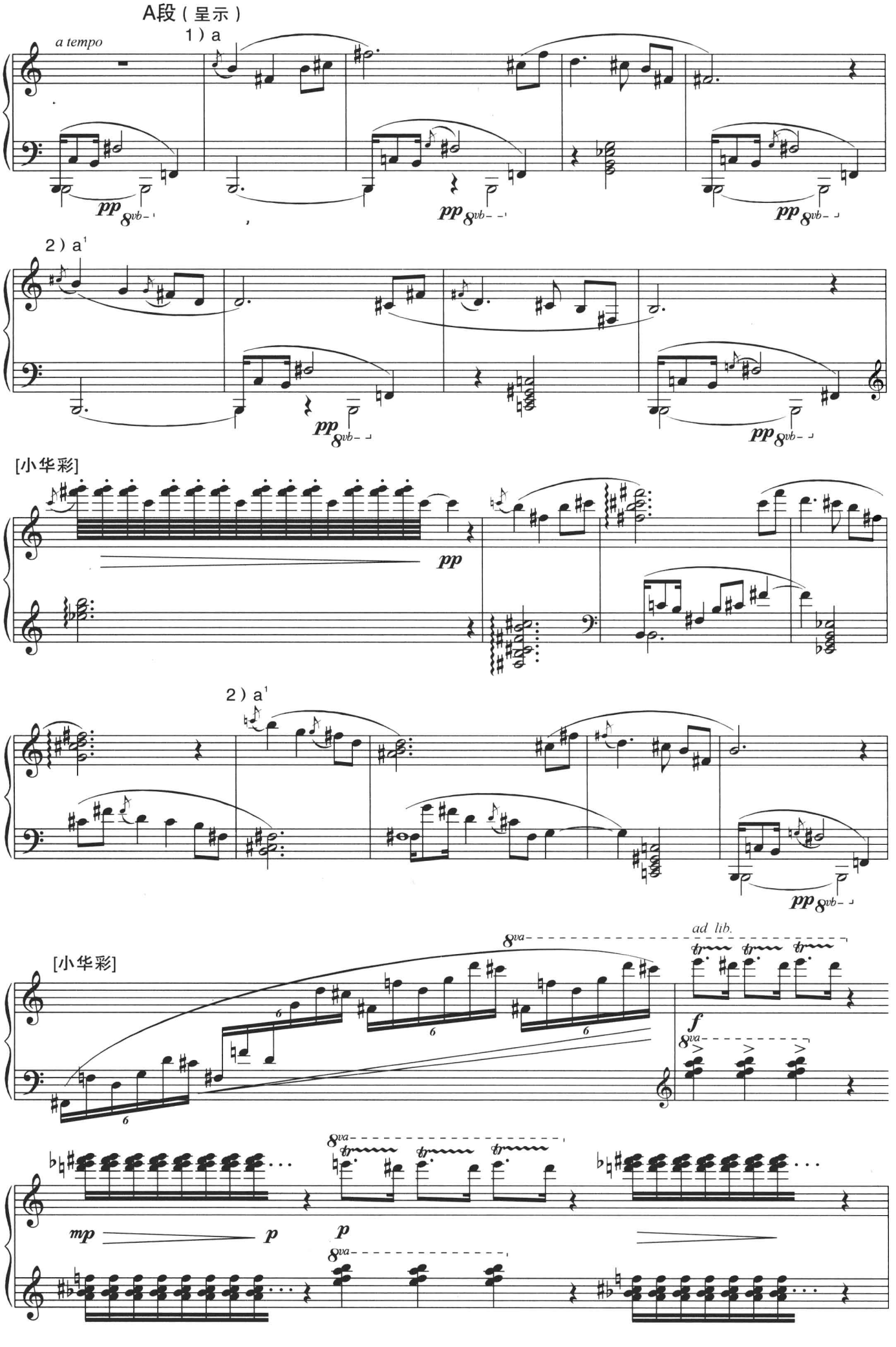


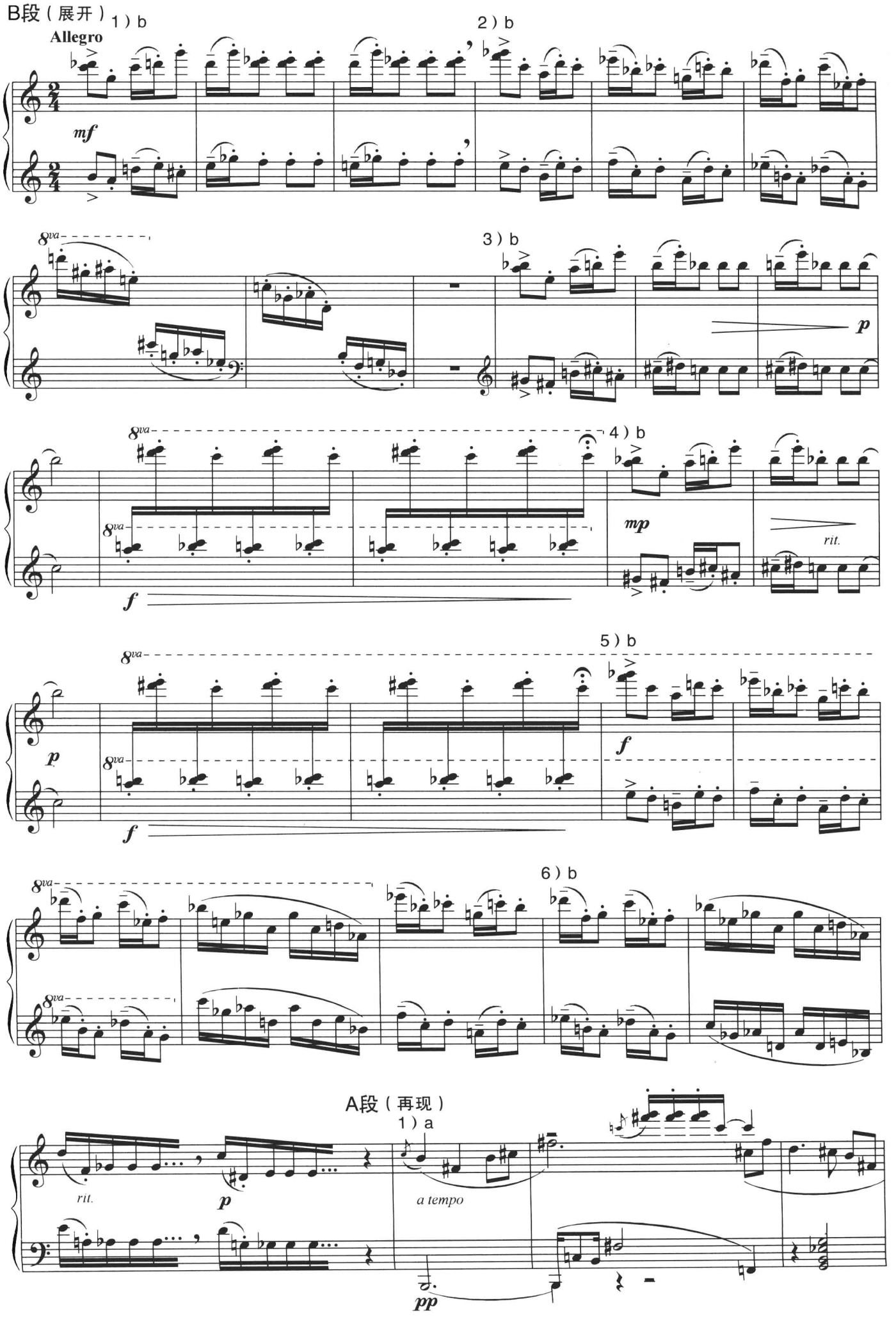
作品的呈示部分A，由四小节的引子开始，引子是由低声部的节奏性混合音型和高音区的小华彩组成。A段是基本部分两乐句“小部相同”的平行乐段，其后插入一小节的华彩性过门（用引子中的材料），再反复两乐句的主题材料，并将旋律声部移高八度，伴奏声部除了保留节奏性混合音型外，加入了对位性的自由模仿部分主题材料。A部分结束在两小节的很有特色的并带小音块写法的华彩中。

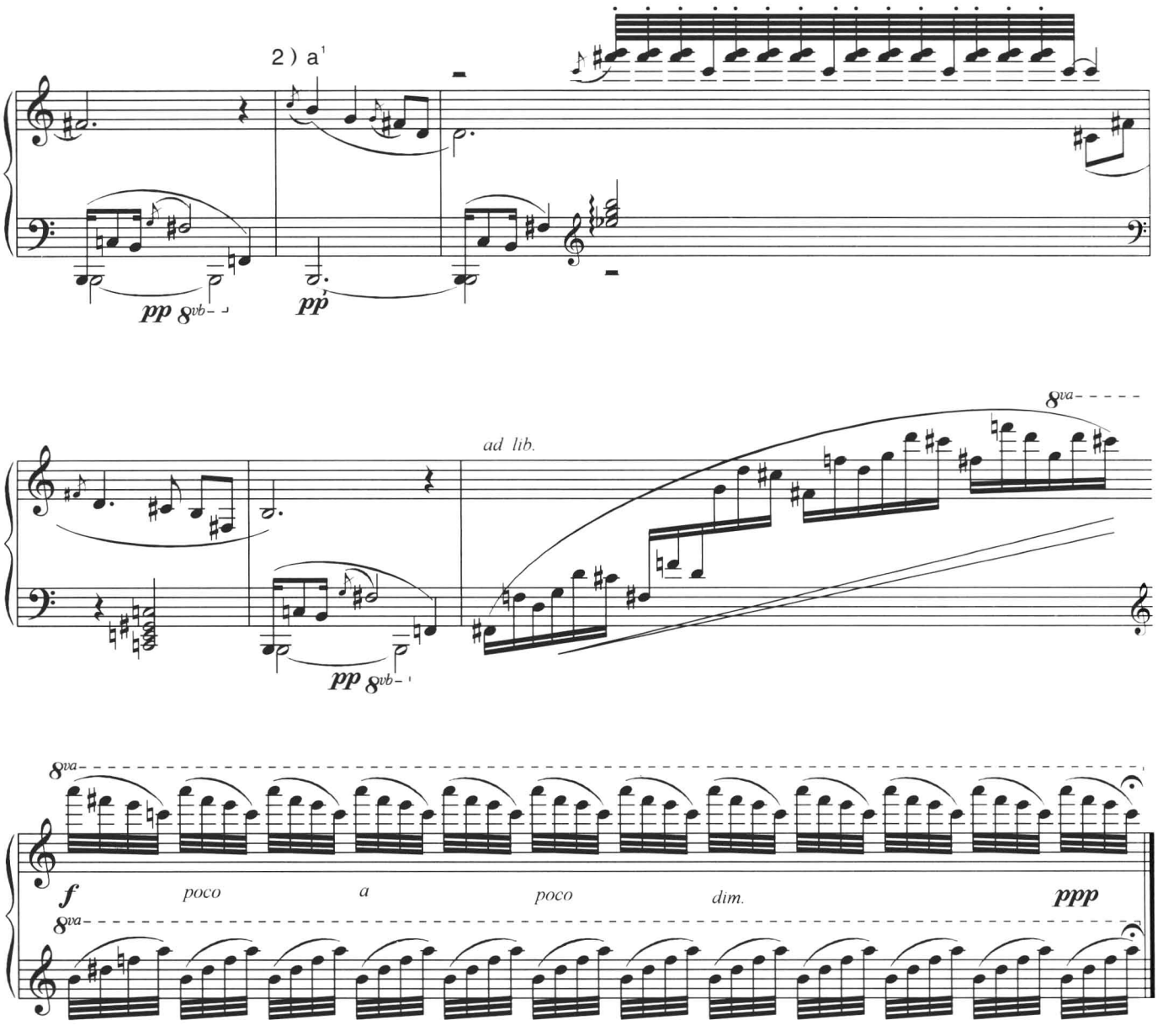
作品的中间部分B，速度及节拍均与前后部分形成对比。A段是Lento慢板，B段是Allgero快板。A段是4/4，5/4，3/4的交替性混合节板，B段是2/4单一节拍。织体写法是以同节奏的节奏性柱式写法为主，即左右手基本上是统一的节奏。特别需要注意两点。其一，看起来对比很鲜明的中部，实际上其主题材料是A材料的变型，其音程结构主要是上下四、五度和二度音程，旋律的波形也是相同的。其二，其调性并不很明确，可以说是一种游移性的“泛调性”，所以我在图式上仅标“G C E C”，未标明是大小调，还是五声调式。虽然调性的游移性较大，但五声性的进行线条也比较明显。

作品的再现部分A¹比较单纯，是缩短的再现。两个平行乐句再现后，加了一个华彩性的结尾。织体写法与A段相同，中间插入了小华彩。

例373 权吉浩 《长短的组合Ⅱ》

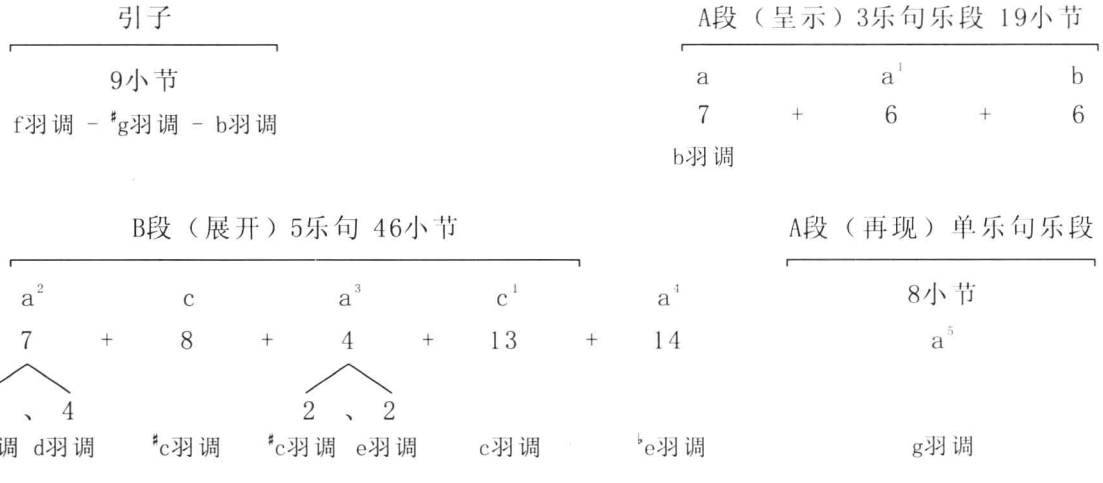


A段（呈示）
1）a
a tempo
pp
8vb
2）a¹
[小华彩]
pp
2）a¹
pp
8vb
[小华彩]
8va
ad lib.
tr
f
8va
mp
p
p
8va

B段（展开）
1）b
Allegro
mf
2）b
8va
3）b
p
8va
4）b
mp
rit.
f
8va
5）b
p
f
f
8va
6）b
A段（再现）
1）a
rit.
p
a tempo
pp



例374是我的钢琴作品《松口·晨》，作品主题旋律的素材来源于广东梅县松口地区的客家山歌《八月十五光华华》和《送人离别水东西》（《中国民间歌曲集成·广东卷》P318）。

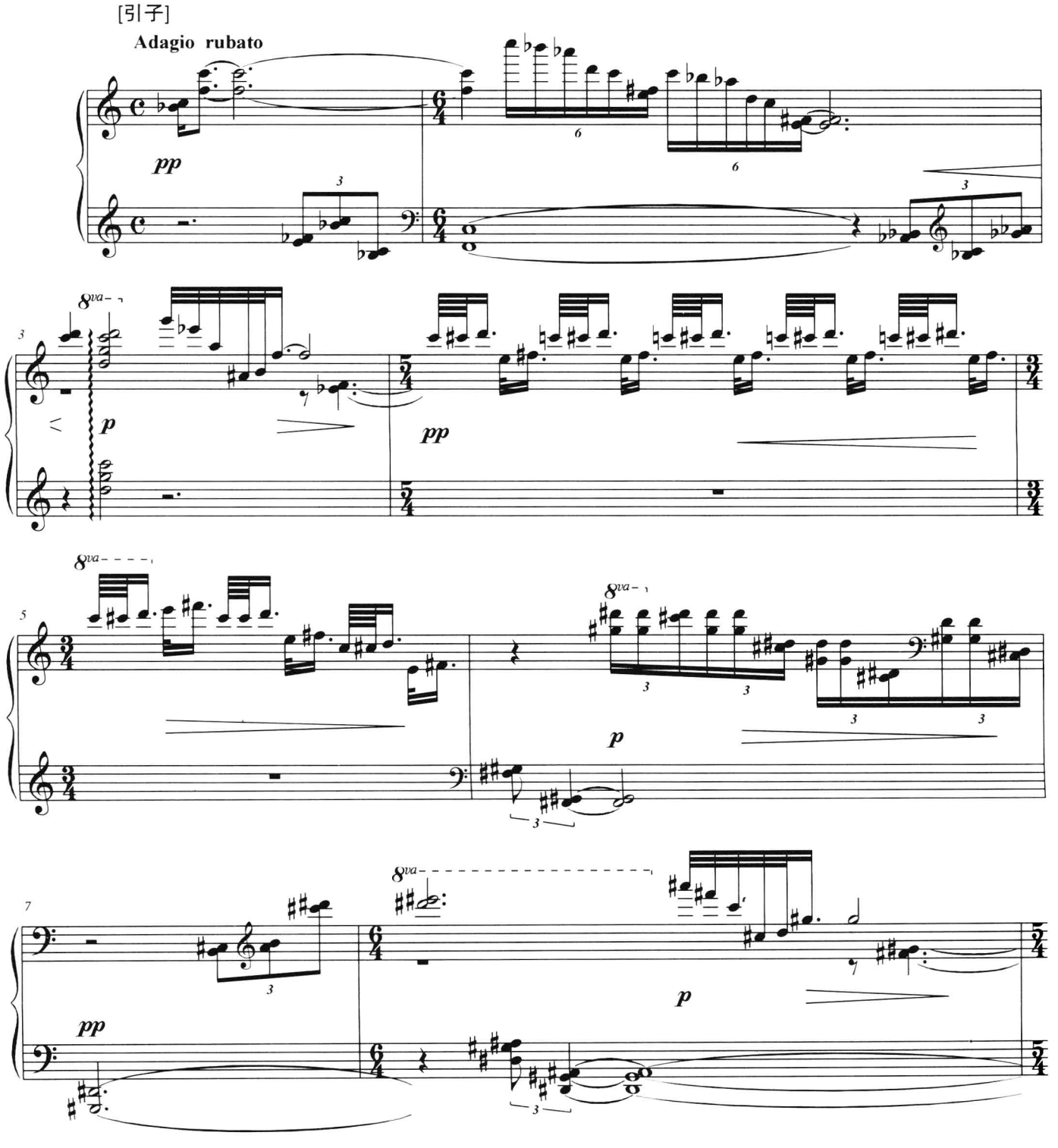
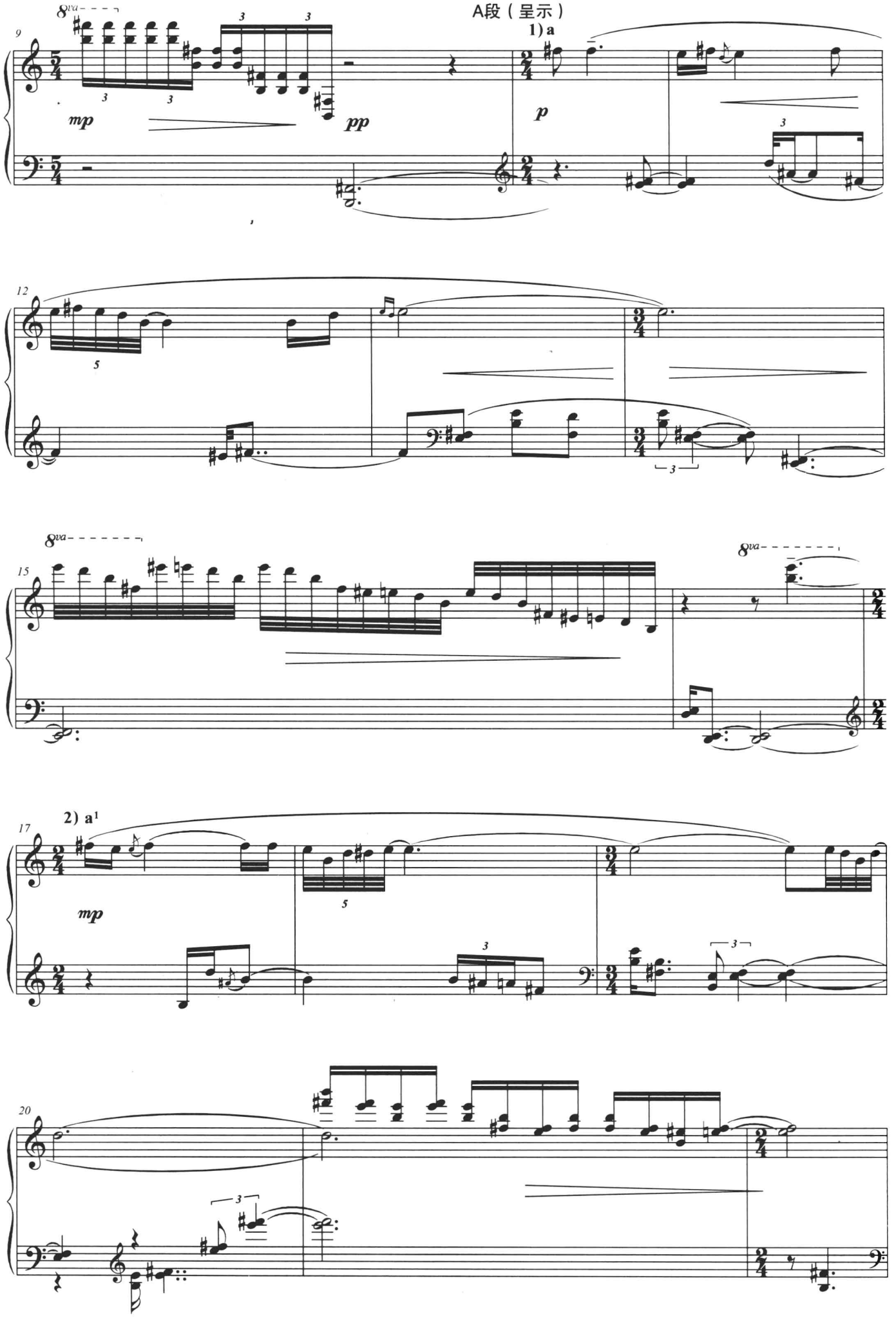
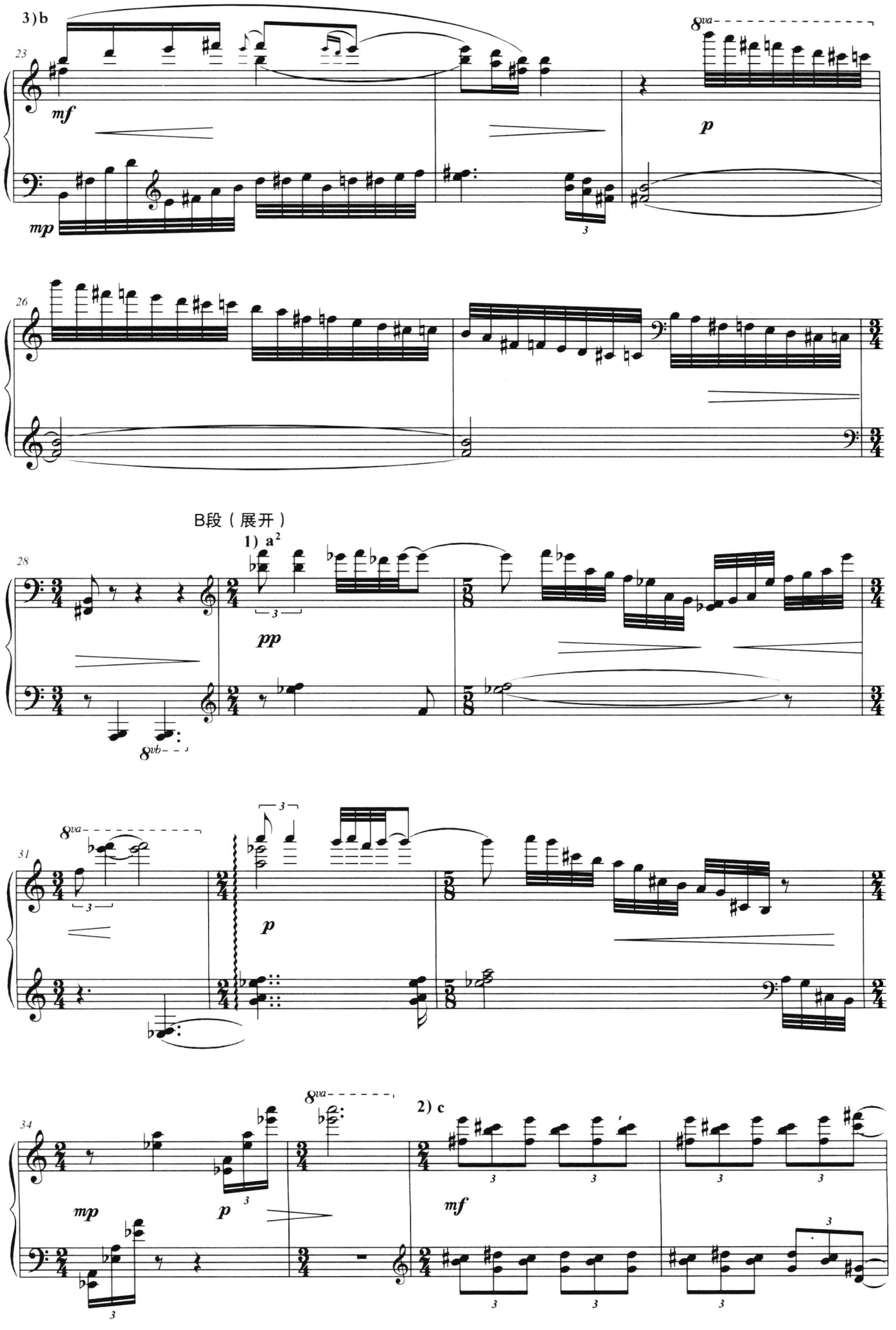
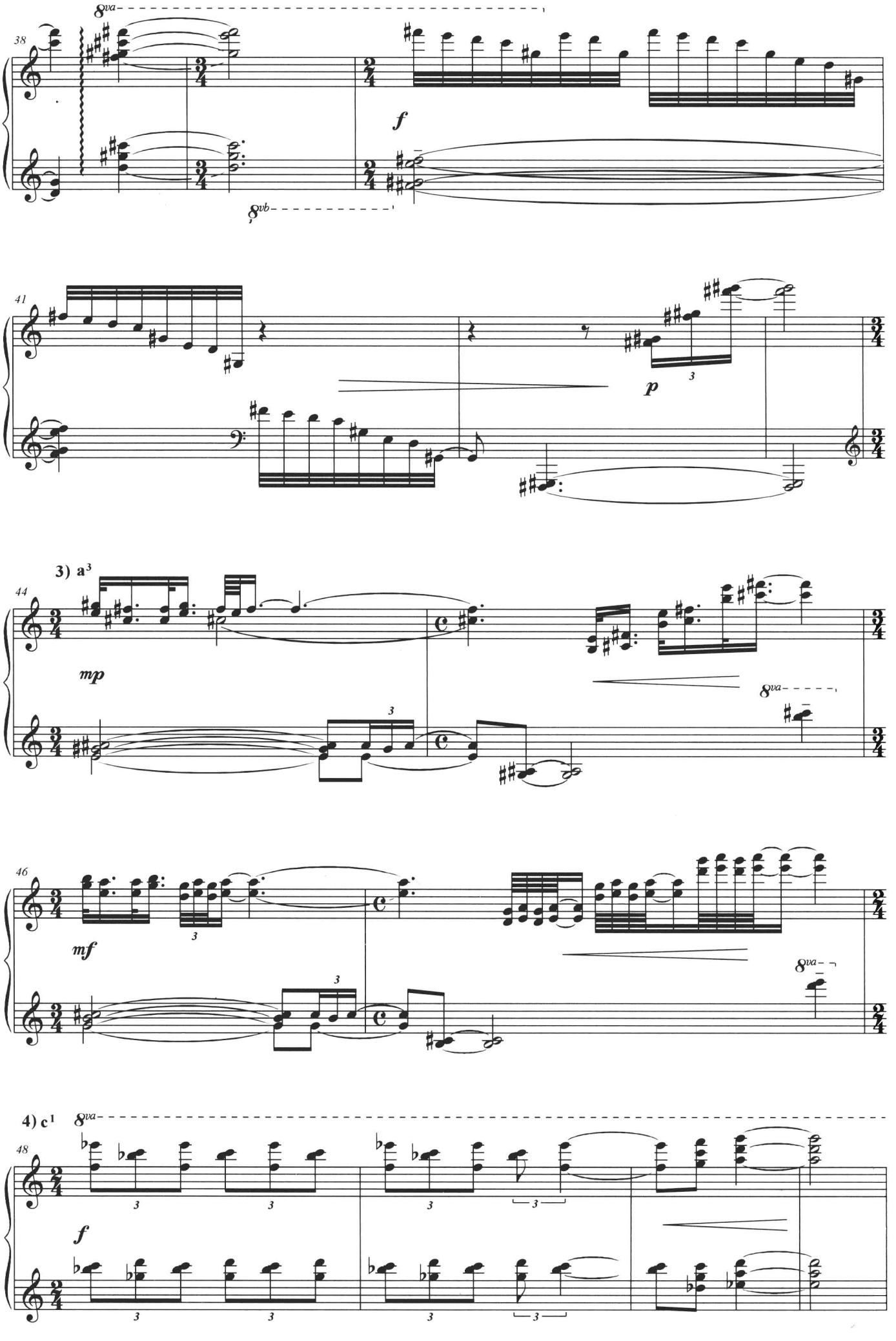
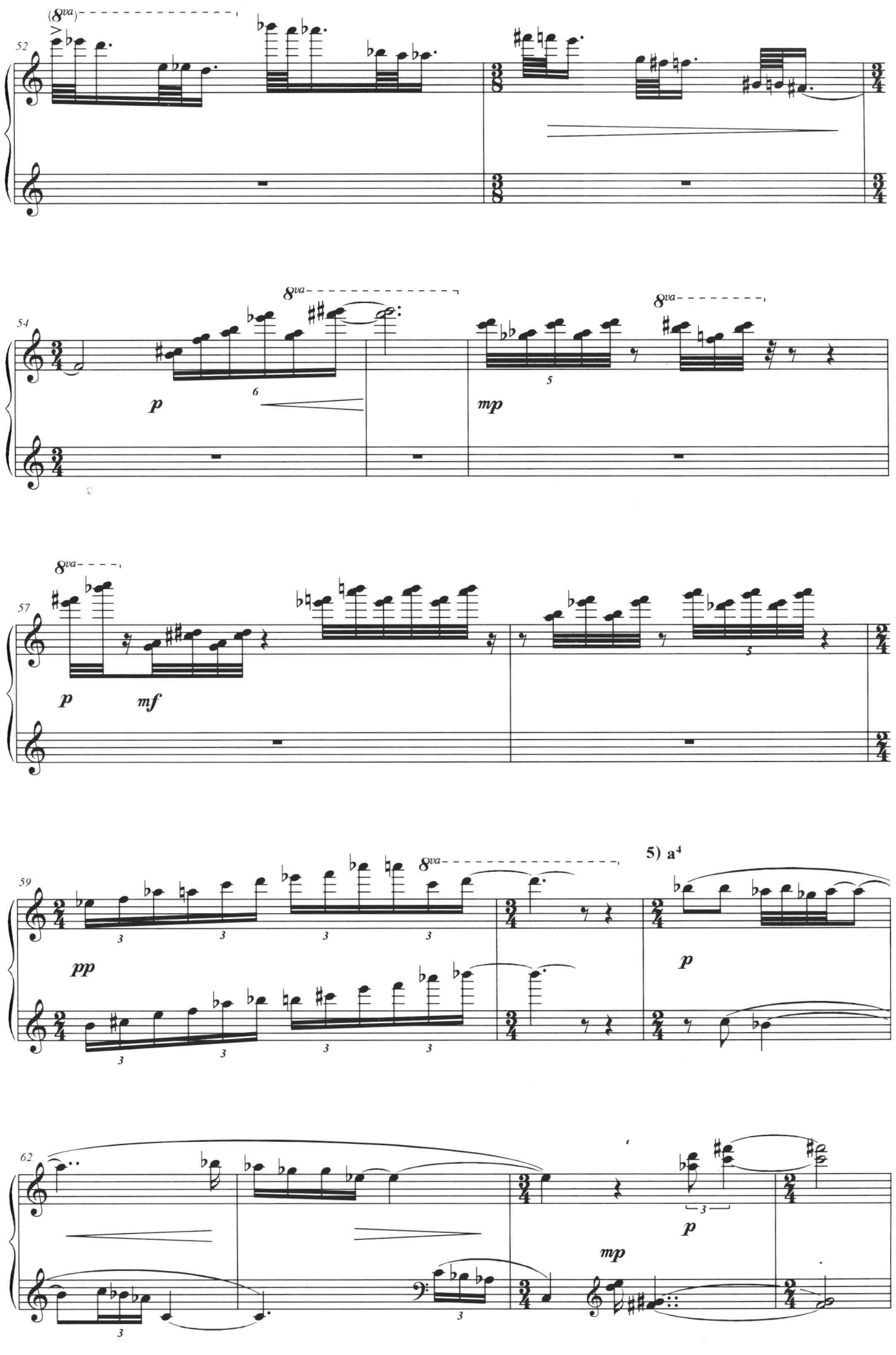
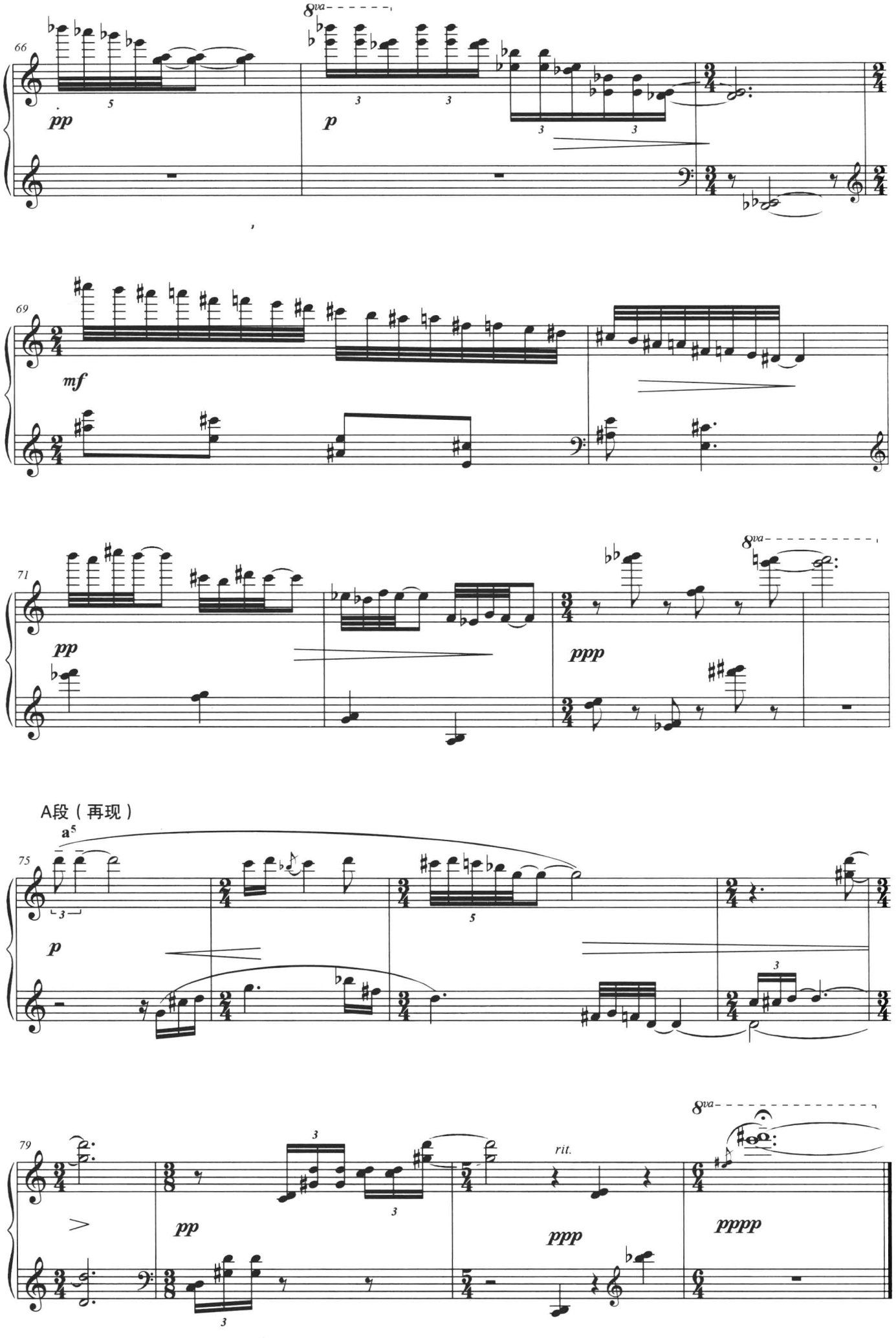
作品的结构和调性布局图式如下：



作品的调性布局是开放性的，再现部再现主题的旋律，不再现主题的调性，整个作品在九个不同的调性上漫游，无调性的回归和呼应。

作品的调式是基本上统一的，主要的旋律线条始终保持客家山歌风格的五声音阶的羽调式上。在作品中也穿插有一些色彩性的全音阶的片段，也有一些自由的组合的特定设计的泛调性音列，如第69-70小节的8音列、第73-74小节的由九个不同音组成的六个大二度结构。

作品的织体写法主要是运用了和声的衬托、柱式进行、各种小华彩、二声部对比复调、二层次呼应、单声部交替（第4-5小节、第52-53小节）、大二度音程快速交替（第55-57小节）、分解和弦片段等，处理十分自由。音乐的和声音程以大二度和纯五度为主，兼有纯四度和增四度，其他音程用的较少。节奏处理很自由，节拍多次变化。通过这些手法的自由运用，着意刻画客家山区清晨的美丽风光和极富诗意的意境。

例374 《松口·晨》 曹光平

A段（呈示）
1) a
2) a¹
8va
mp
pp
p
mp

3) b
23
mf
mp
8va
p
26
B段（展开）
1) a²
28
pp
8vb
31
8va
p
34
8va
2) c
mp
p
mf

38
8va
8vb
f
41
p
3) a3
44
mp
8va
46
mf
8va
4) c1
8va
48
f

52
(8va)
54
8va
8va
p
mp
57
8va
p
mf
59
8va
pp
5) a4
p
62
p
mp

66
8va
pp
p
69
mf
71
pp
ppp
8va
A段（再现）
a5
75
p
79
rit.
pp
ppp
8va
pppp

习题二十六

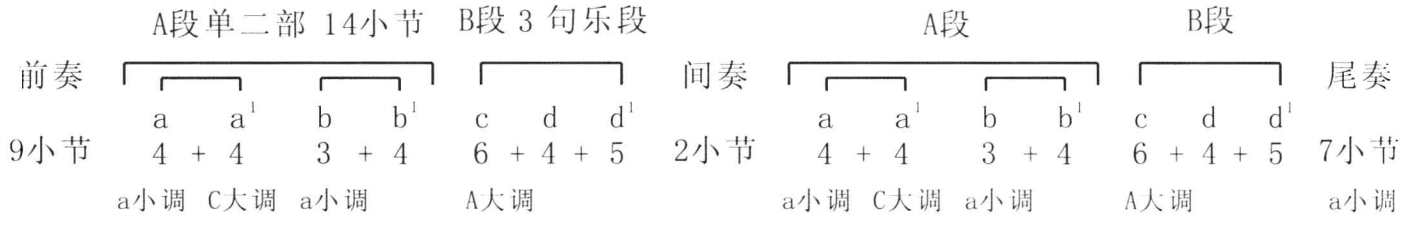
自由写作单三部结构的钢琴小曲两首，结构和调性的布局根据作品的构思设计，并画出结构布局的图式。

第二十七章 艺术歌曲及钢琴伴奏写作

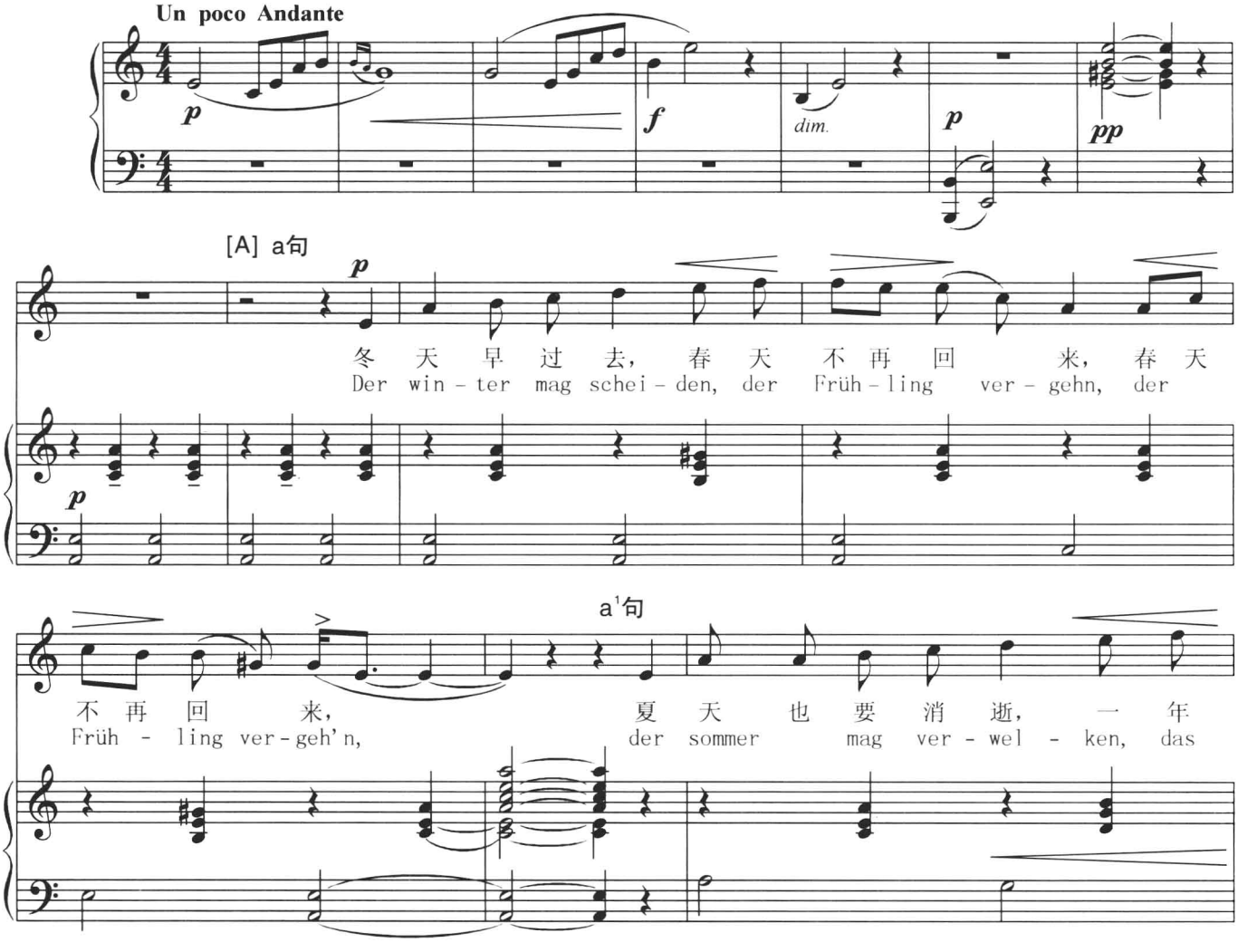
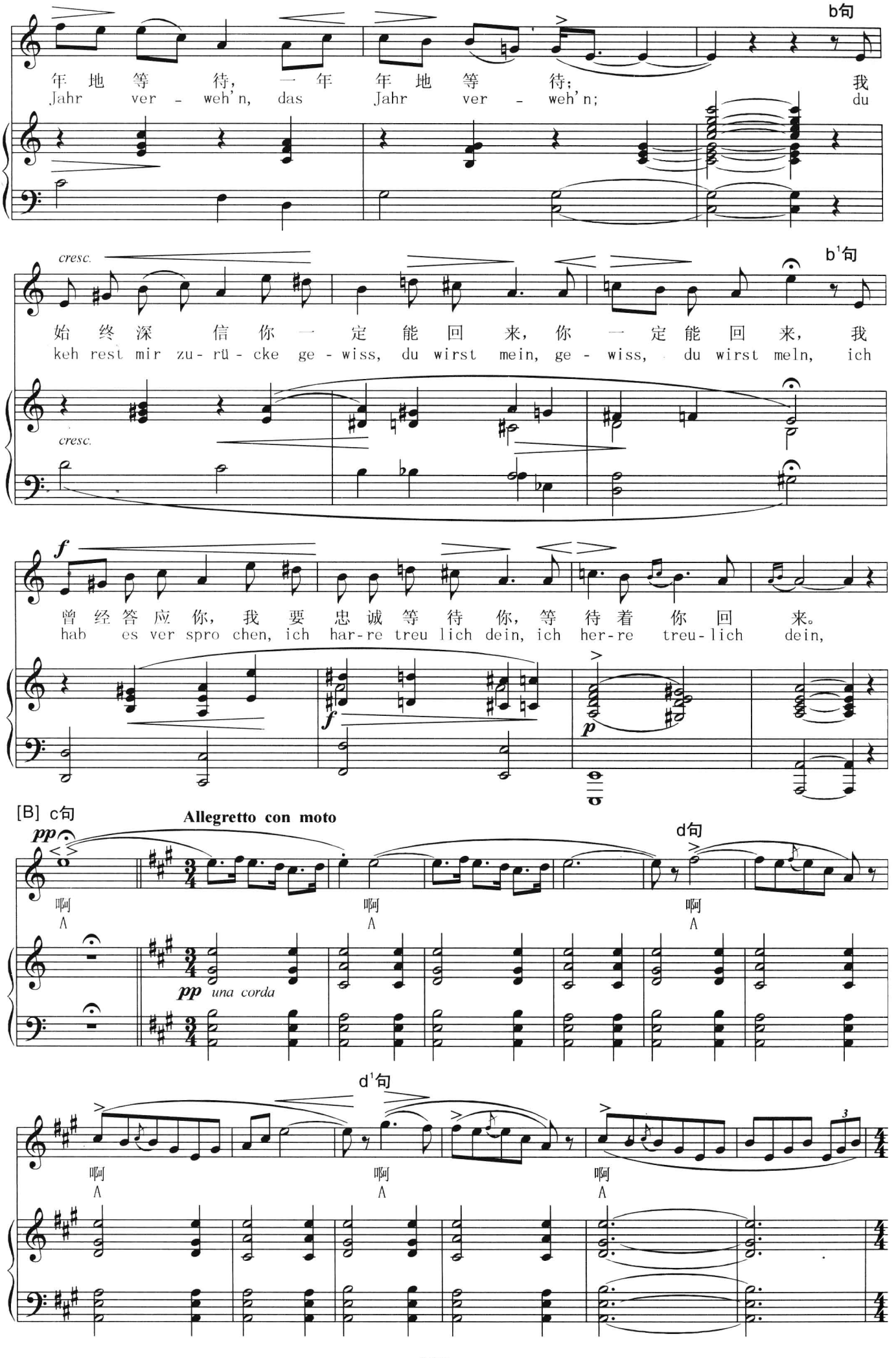
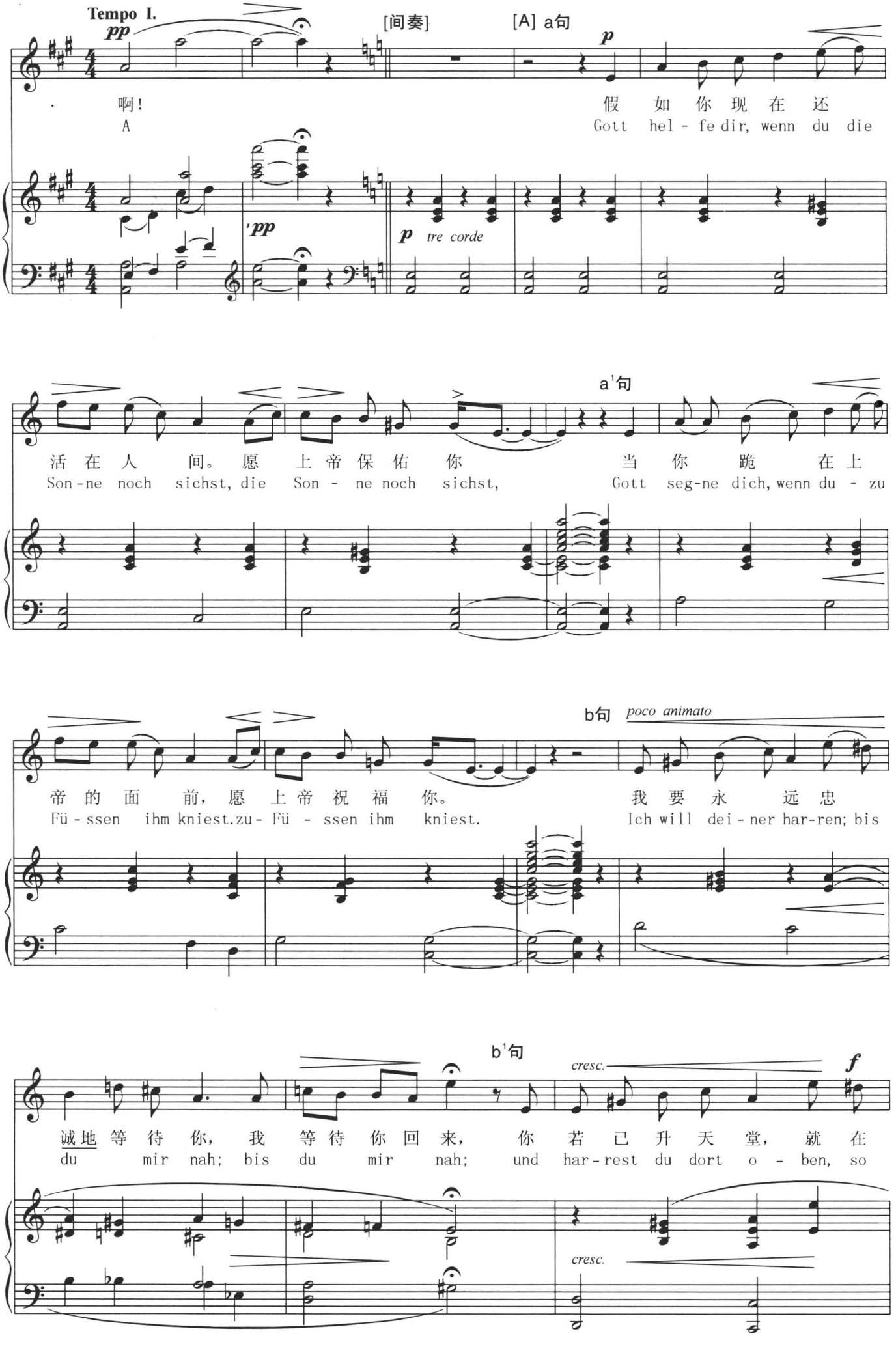
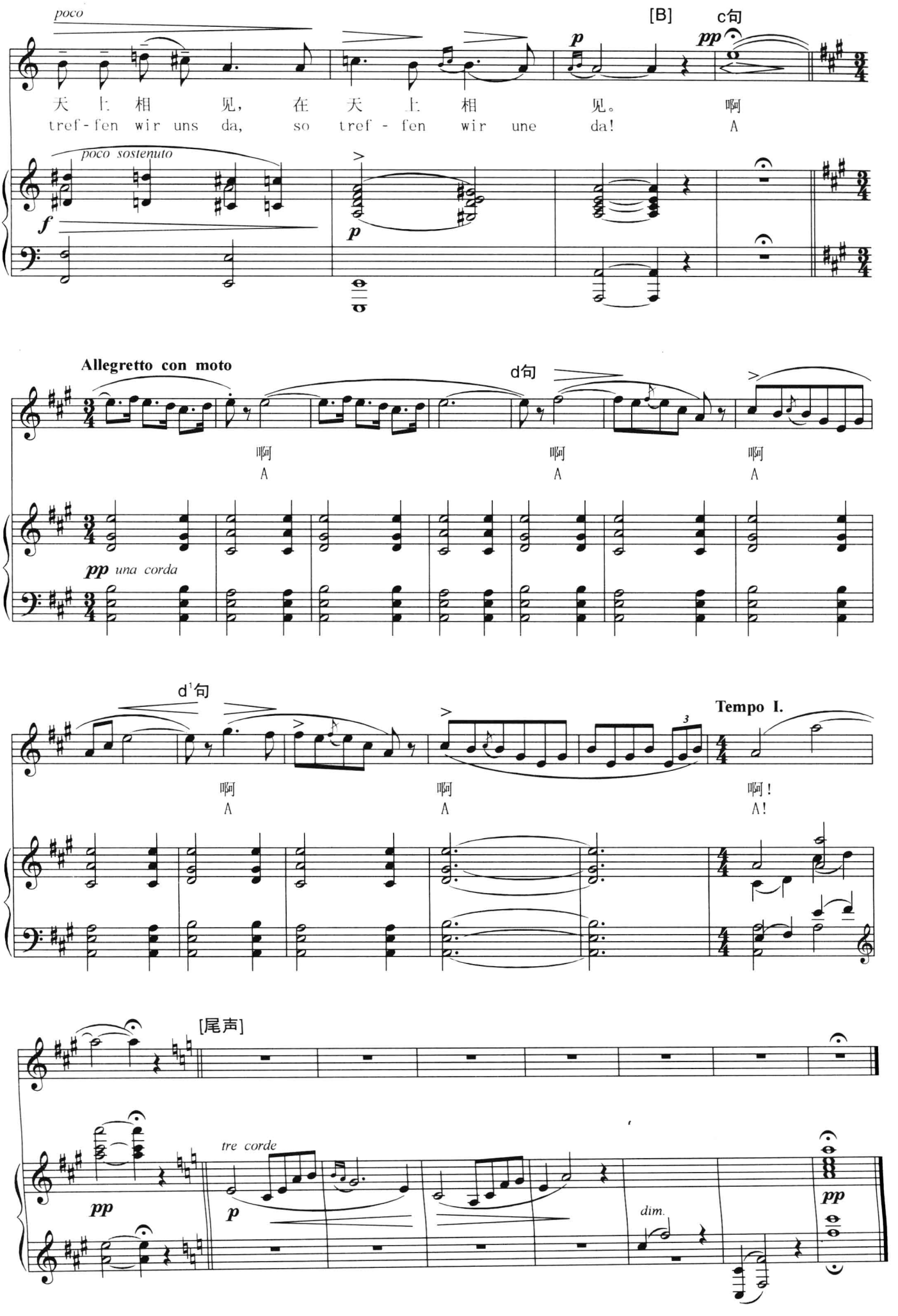
艺术歌曲产生于欧洲，从舒伯特的艺术歌曲开始进入黄金时期，很多优秀的作曲家写作了广为流传的艺术歌曲精品。艺术歌曲主要是指带室内乐性质的通常是由钢琴伴奏的艺术性特别强的独唱歌曲。在浪漫派后期开始，有些艺术歌曲采用管弦乐队伴奏，或用若干件乐器的室内乐式的组合来伴奏，如马勒、理查德·斯特劳斯的作品。另外，有些改编成钢琴伴奏的歌剧选曲，也经常在独唱音乐会上演出，也带有艺术歌曲的特点和性质。20世纪初以来，从著名作曲家肖友梅、青主、赵元任等人开始，许多中国作曲家写作了具特色和个性的优秀的中国艺术歌曲。

关于歌曲写作的一些普遍性的问题，包括歌曲的常用结构，已在前面章节论述，不再分别重述。在本章，主要分析几首中外艺术歌曲全曲，谈一下艺术歌曲及其钢琴伴奏写法。

例375是挪威作曲家格里格的著名歌曲《索尔维格之歌》，其结构和调性布局图式如下：



作品的结构很清晰，不复杂，基本结构是AB段组合的单二部曲式，旋律非常优美而流畅。钢琴伴奏的织体非常简练，引子和尾声都是以单声部开始，用柱式和弦结束。A段是用4分音符的节奏音型伴奏，在b句加了一些柱式的和弦伴随声乐旋律的骨干音。B段低音是主音持续音，上方是柱式和弦。

例375 《索尔维格之歌》 易卜生词 格里格曲

b句
年 地 等 待，一 年 年 地 等 待；我
Jahr ver - weh'n, das Jahr ver - weh'n; du
cresc.
b¹句
始 终 深 信 你 一 定 能 回 来，你 一 定 能 回 来，我
keh rest mir zu- rü - cke ge - wiss, du wirst mein, ge - wiss, du wirst meln, ich
cresc.
f
曾 经 答 应 你，我 要 忠 诚 等 待 你，等 待 着 你 回 来。
hab es ver spro chen, ich har-re treu lich dein, ich her-re treu-lich dein,
f
p
[B] c句
Allegretto con moto
pp
d句
啊
A
pp una corda
d¹句

Tempo I.
pp
[间奏]
[A] a句
p
啊！
A
假 如 你 现 在 还
Gott hel - fe dir, wenn du die
pp
p tre corde
a¹句
活 在 人 间。愿 上 帝 保 佑 你
Son-ne noch sichst, die Son - ne noch sichst,
当 你 跪 在 上
Gott seg-ne dich, wenn du - zu
b句
poco animato
帝 的 面 前，愿 上 帝 祝 福 你。
Fü - ssen ihm kniest.zu- Fü - ssen ihm kniest.
我 要 永 远 忠
Ich will dei - ner har-ren; bis
b¹句
cresc.
f
诚地等 待 你，我 等 待 你 回 来，
du mir nah; bis du mir nah;
你 若 已 升 天 堂，就 在
und har-rest du dort o - ben, so
cresc.

poco
[B]
c句
p
pp
天 上 相 见， 在 天 上 相 见。 啊
tref-fen wir uns da, so tref - fen wir une da! A
poco sostenuto
f
p
Allegretto con moto
d句
啊 啊 啊
A A A
pp una corda
d¹句
Tempo I.
啊 啊 啊！
A A A!
[尾声]
tre corde
pp
p
dim.
pp

下例是捷克作曲家德沃夏克的歌剧《水仙女》中鲁萨尔卡的咏叹调《月亮颂》，并带钢琴伴奏谱，也是一首极受歌唱家喜爱常在音乐会上演唱的著名艺术歌曲。作品的结构和调性布局图式如下：

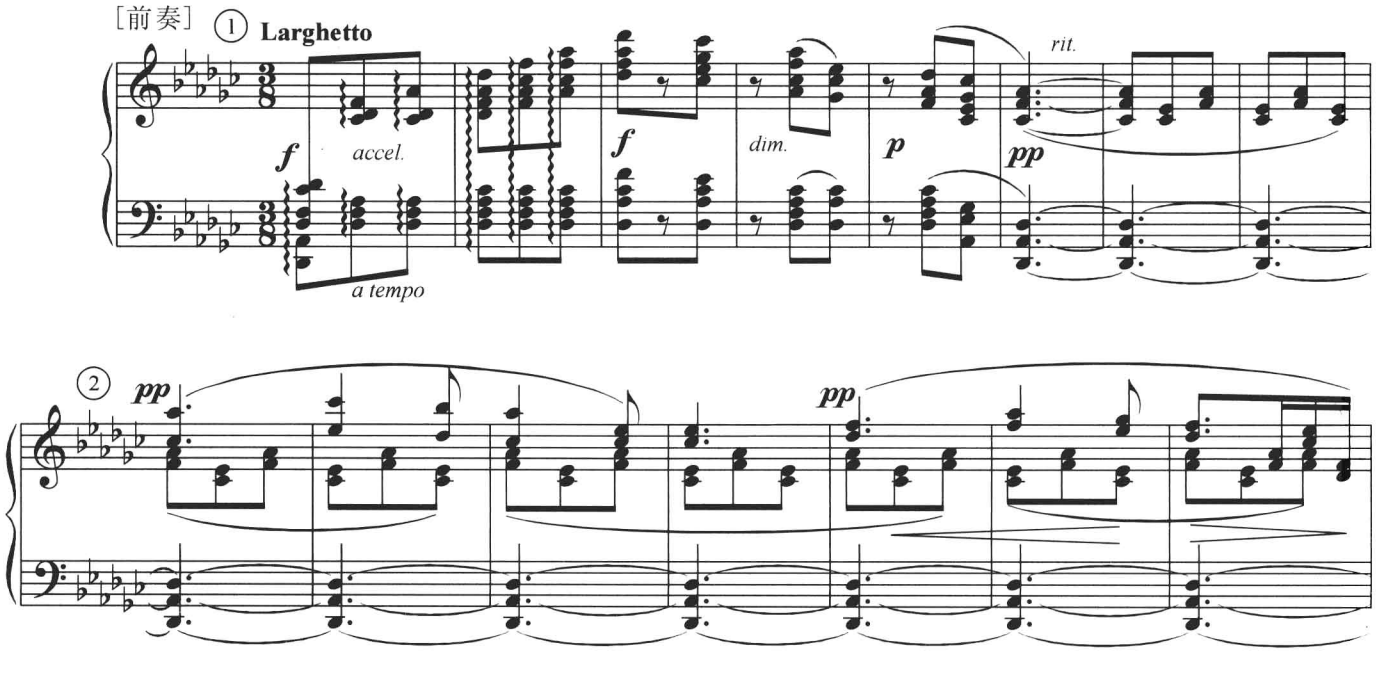
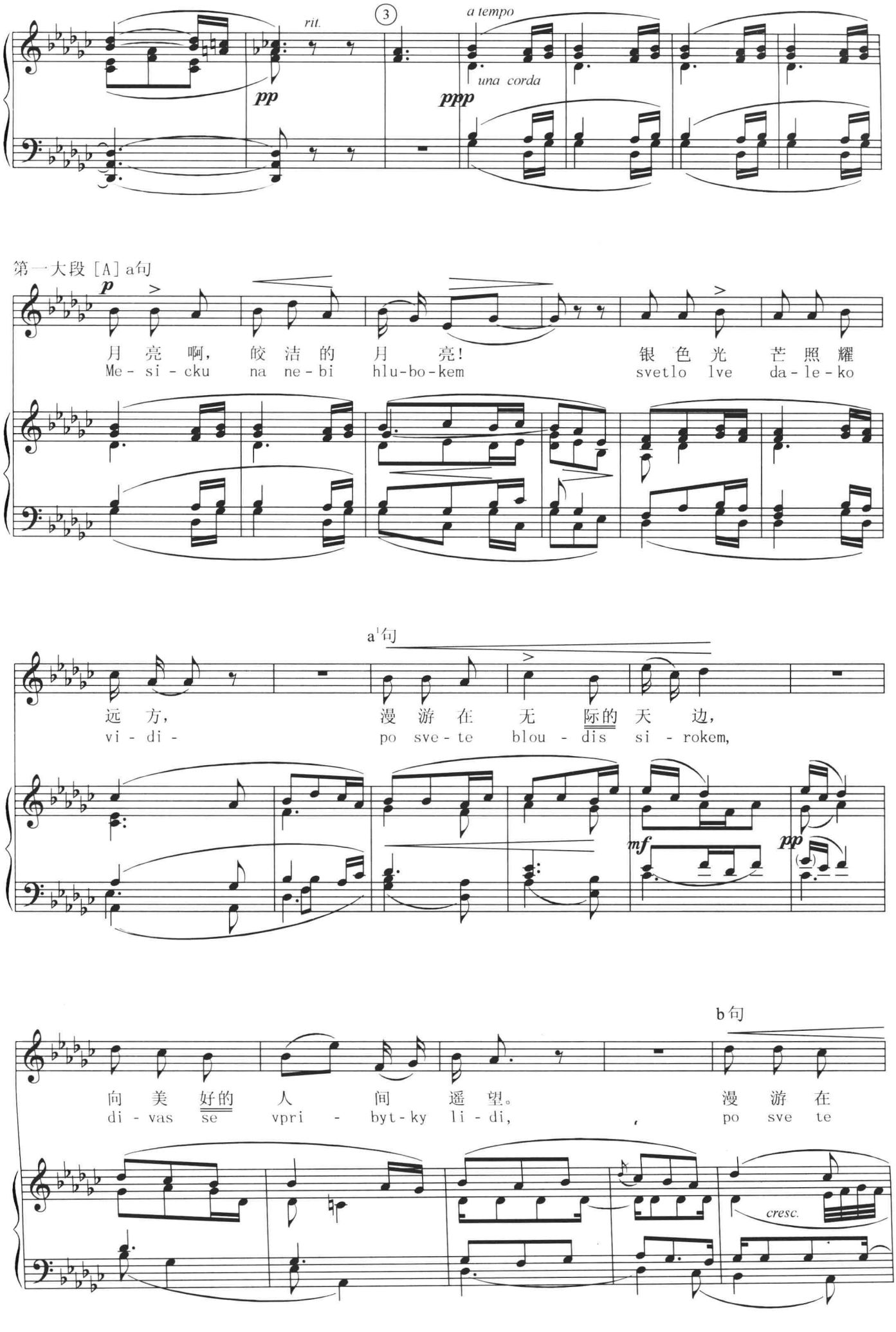
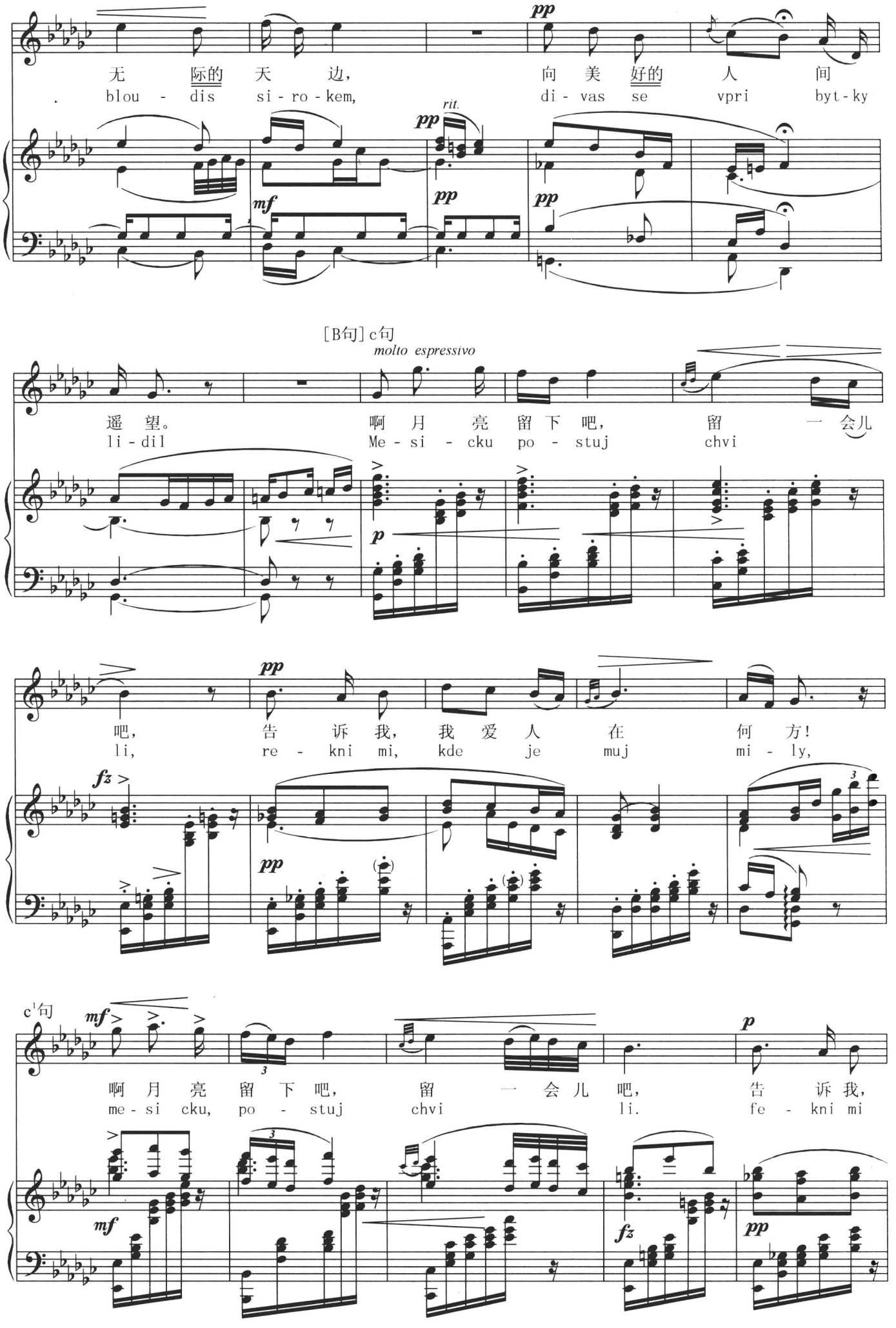
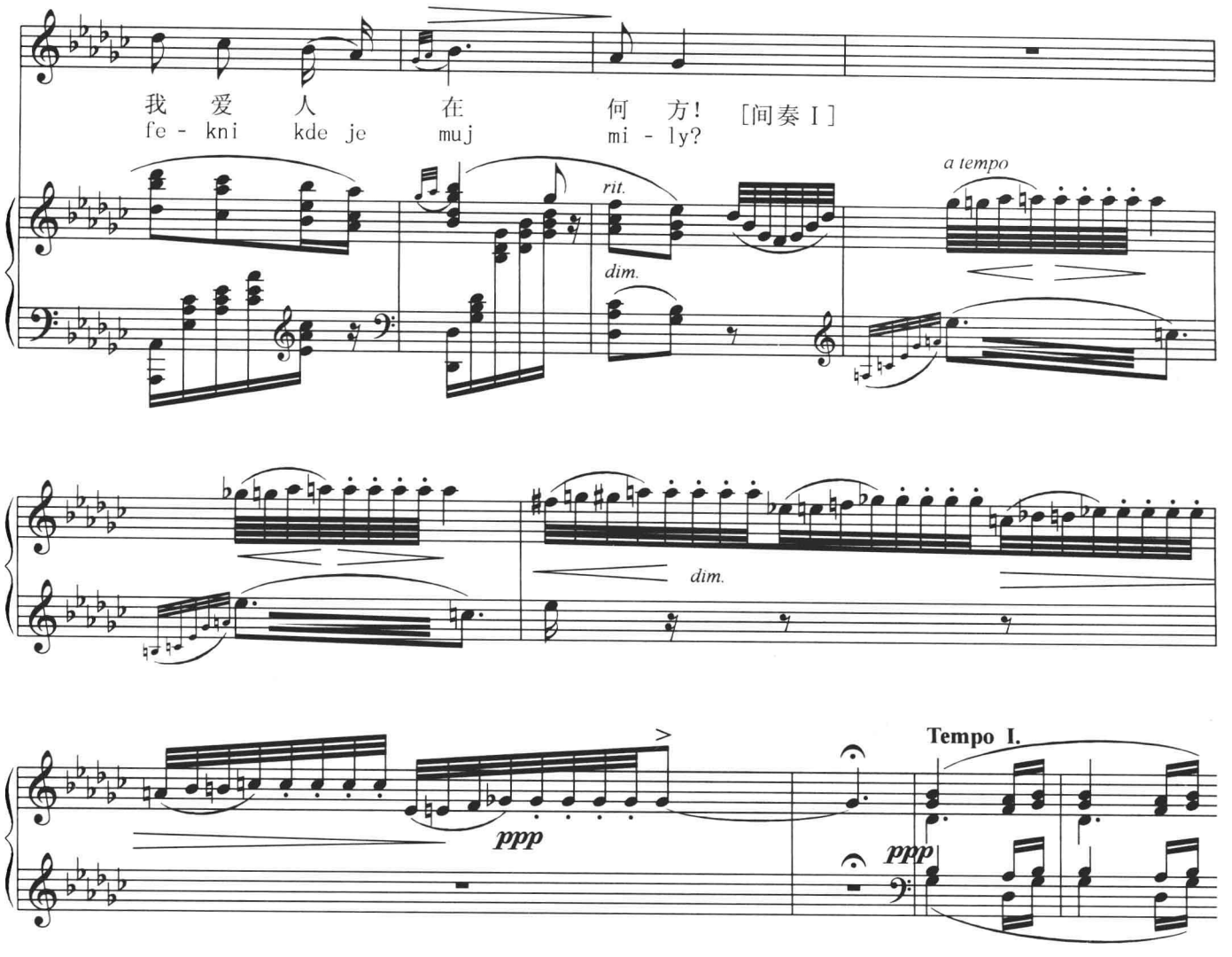
第一大段

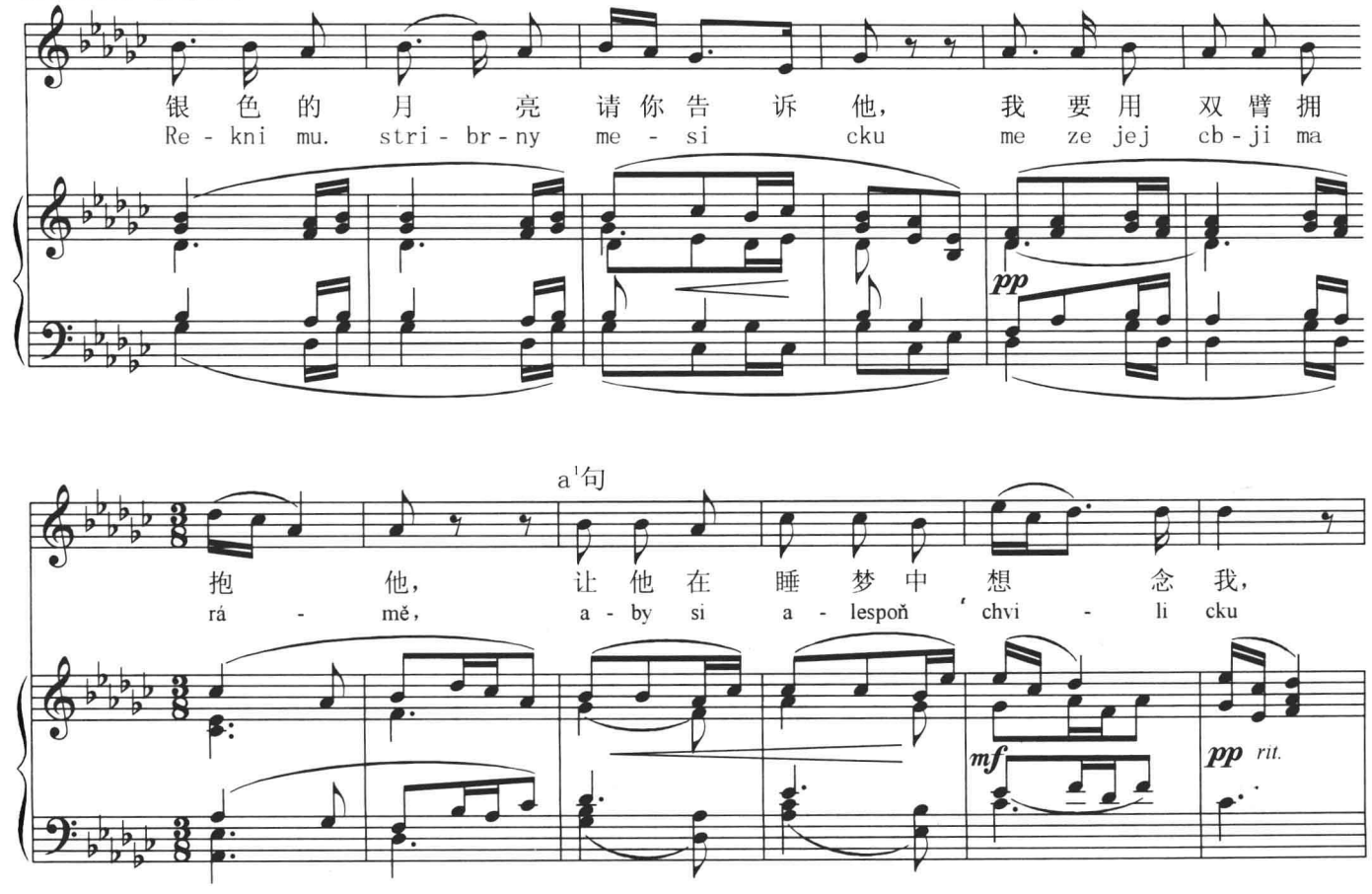
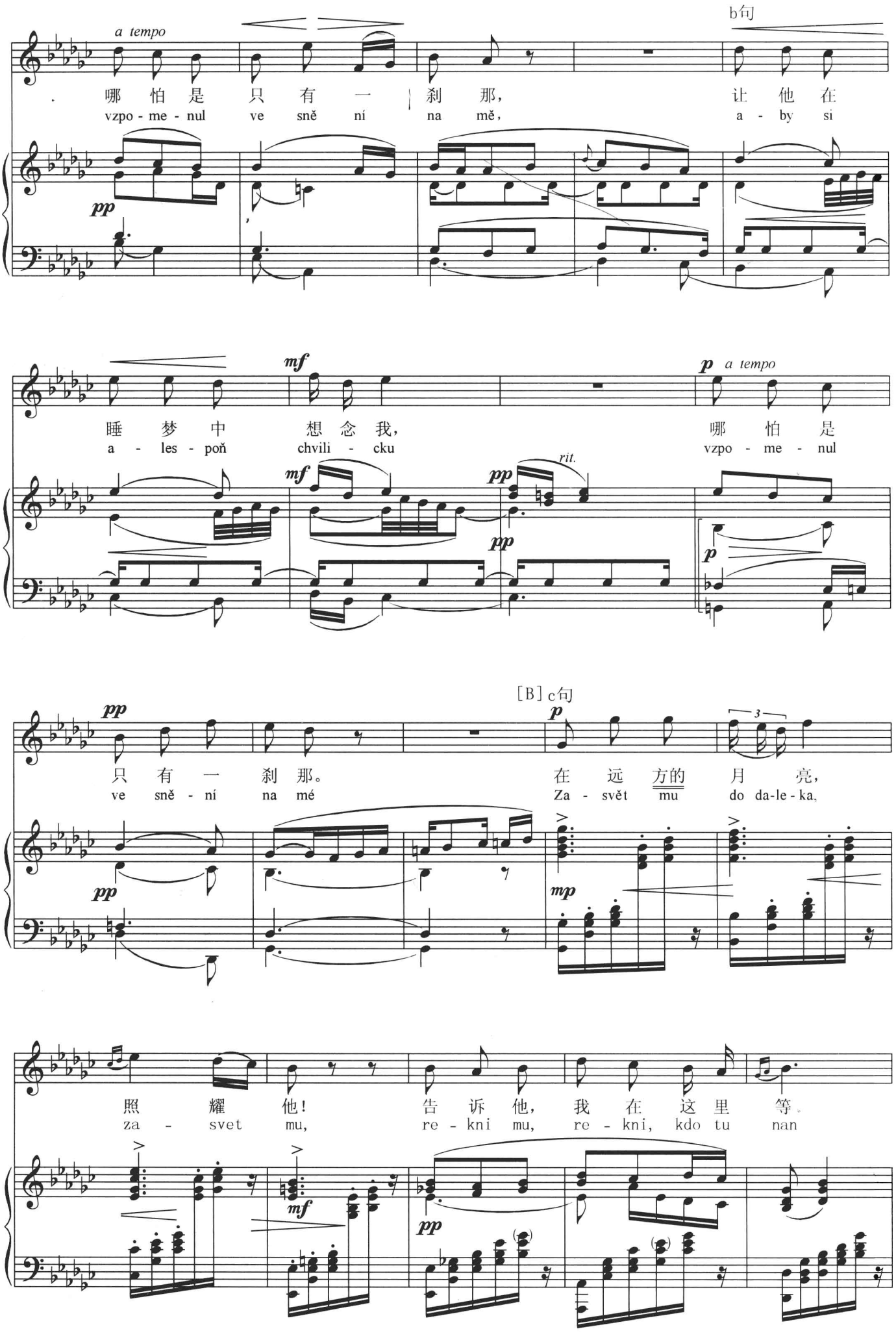
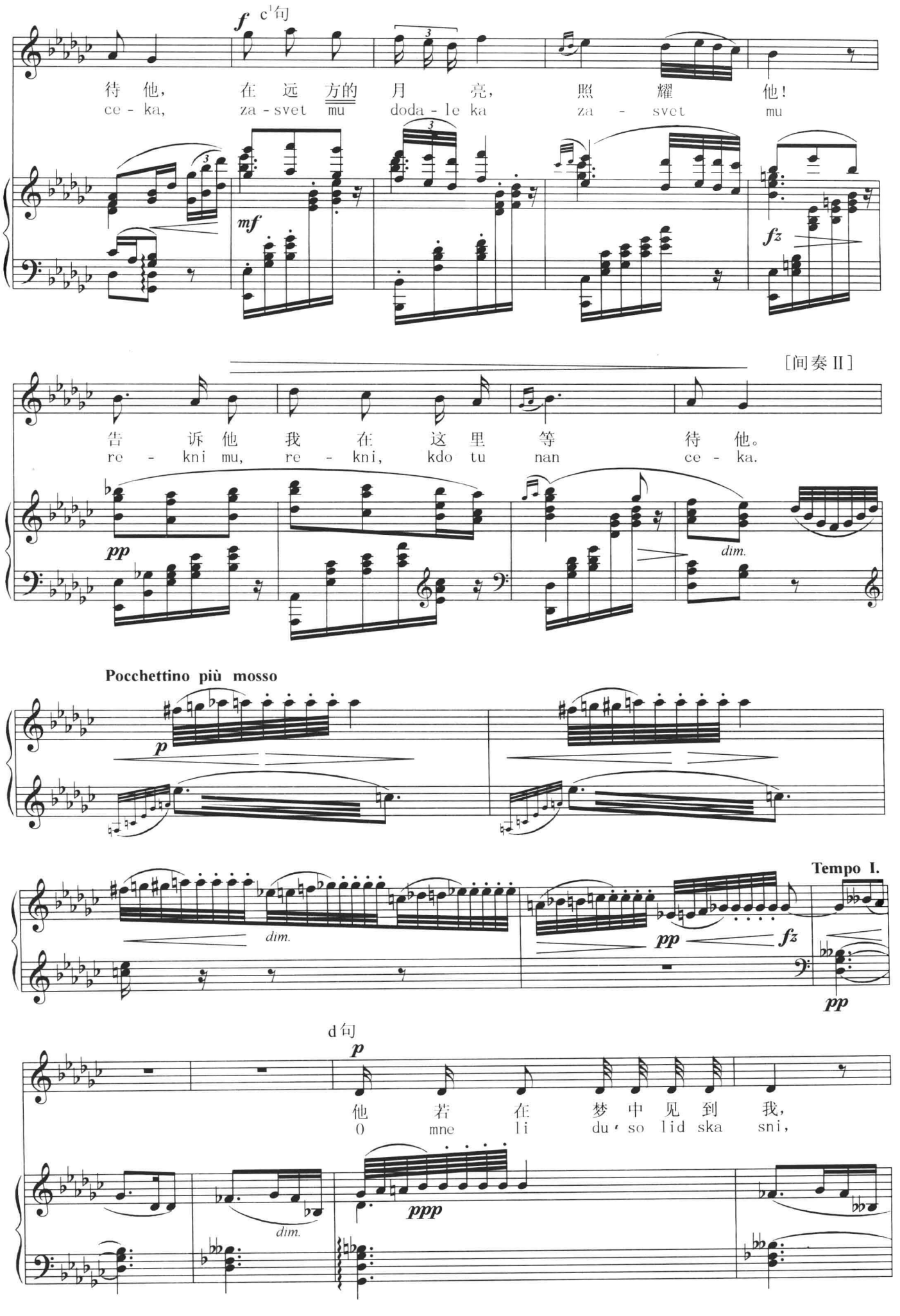
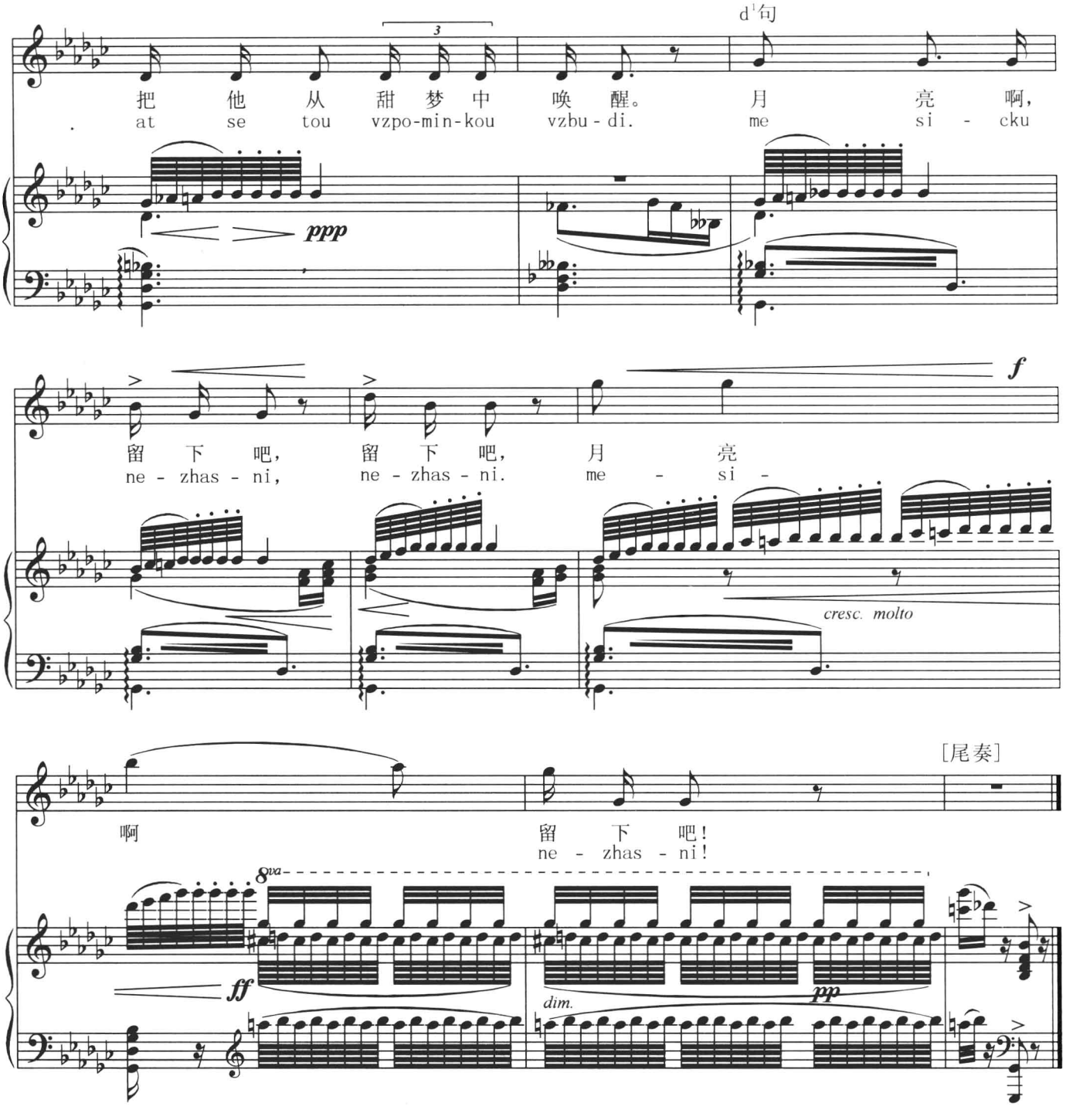
前奏22小节	A段三大句 24小节	B段两大句 16小节	♭G大调
三个小层次	a　a¹　b	c　c¹	间奏 I
8 + 9 + 5	8 + 8 + 8	8 + 8	7
♭G大调 4　5			

第二大段

A段 24小节	B段 16小节	间奏 II	CODA（尾声） 两小句	尾奏
a　a¹　b	c　c¹		d　d¹	
8 + 8 + 8	8 + 8	7	4 + 6	1

其基本结构为无再现的单二部，两大段结构相同，个别音有变化。作品的开始是二十二小节的长大的钢琴前奏，分为三个小层次，第一层次八小节，从属和弦的琶音和弦开始，用柱式和衬托的织体写法；第二层次由分别为四小节和五小节的两个短句组成，高音区是歌唱性的旋律，中音区是摇摆式的交替音型，低音是属和弦的五度八度结合的持续音。第三层次是预示歌曲开始的节奏和助音式的音型。A段是由三个八小节的大乐句组成aab式乐段，每乐句中都插入有钢琴演奏的小过门，钢琴伴奏部分是将音型和柱式进行相结合，第二、第三句钢琴也演奏声乐的旋律，但加以支声式的变化，并出现了声部对位化的片断，尤其在第三句。B段是由两个八小节的大乐句组成CC¹的平行乐段，钢琴部分右手演奏用八度及和弦加浓的支声式旋律，左手演奏和弦加厚的分解和弦音型。七小节的间奏，其前五小节是32分音符为主的由半音和同音反复构成的华彩，后两小节是音型。第二大段的A、B段及间奏，基本上与前面相同，只有少量变化。尾声由四小节加六小节两个短句组成，声乐的旋律以同音反复和分解和弦进行为主，比较简单，而钢琴伴奏中加入了两个间奏中的32分音符的华彩的因素，形象生动，似轻微闪烁的月光，向着人们微笑。

例376 《月亮颂——鲁萨尔卡的咏叹调》 歌剧《水仙女》选曲 德沃夏克曲

rit.
3
a tempo
una corda
pp
ppp
第一大段 [A] a句
p
月 亮 啊, 皎 洁 的 月 亮!
Me - si - cku na ne - bi hlu-bo-kem
银 色 光 芒 照 耀
svetlo lve da - le - ko
a¹句
远 方,
vi - di -
漫 游 在 无 际的 天 边,
po sve - te blou - dis si - rokem,
mf
pp
b句
向 美 好的 人 间 遥 望。
di - vas se vpri - byt - ky li - di,
漫 游 在
po sve te
cresc.

无 际的 天 边，
. blou - dis si - ro - kem,
向 美 好的 人 间
di - vas se vpri byt - ky
rit.
[B句]c句
molto espressivo
遥 望。
li - dil
啊 月 亮 留 下 吧，
Me - si - cku po - stuj
留 一 会儿
chvi
吧，
li,
告 诉 我，
re - kni mi,
我 爱 人 在 何 方！
kde je muj mi - ly,
c¹句
啊 月 亮 留 下 吧，
me - si cku, po - stuj
留 一 会 儿 吧，
chvi li.
告 诉 我，
fe - kni mi

我 爱 人 在 何 方! [间奏 I]
fe - kni kde je muj mi - ly?
rit.
dim.
a tempo
dim.
ppp
Tempo I.
ppp

第二大段 [A] a句

银 色 的 月 亮 请 你 告 诉 他, 我 要 用 双 臂 拥
Re - kni mu. stri - br - ny me - si cku me ze jej cb - ji ma
pp
a'句
抱 他, 让 他 在 睡 梦 中 想 念 我,
rá - mě, a - by si a - lespoň chvi - li cku
mf
pp rit.

b句
a tempo
. 哪 怕 是 只 有 一 刹 那，
vzpo - me - nul ve sně ní na mě，
让 他 在
a - by si
pp
mf
睡 梦 中 想 念 我，
a - les - poň chvili - cku
p a tempo
哪 怕 是
vzpo - me - nul
rit.
[B] c句
只 有 一 刹 那。
ve sně - ní na mé
在 远 方的 月 亮，
Za - svět mu do da-le-ka,
照 耀 他！
za - svet mu,
告 诉 他，我 在 这 里 等。
re - kni mu, re - kni, kdo tu nan

c'句
待 他，在 远 方的 月 亮，照 耀 他！
ce - ka, za - svet mu doda - le ka za - svet mu
[间奏 II]
告 诉 他 我 在 这 里 等 待 他。
re - kni mu, re - kni, kdo tu nan ce - ka.
Pocchettino più mosso
Tempo I.
d句
他 若 在 梦 中 见 到 我，
O mne li du, so lid ska sni,

例377之一是哈萨克民歌，经著名作曲家丁善德改编加钢琴伴奏后，已成为了一首音乐会艺术歌曲。其结构布局图式如下：

前奏18小节	A段2乐句10小节	B段3乐句17小节	间奏	尾奏
9 + 9	a a	a^1 b b^1	7小节	9小节
(a)	5 + 5	4 + 5 + 8		

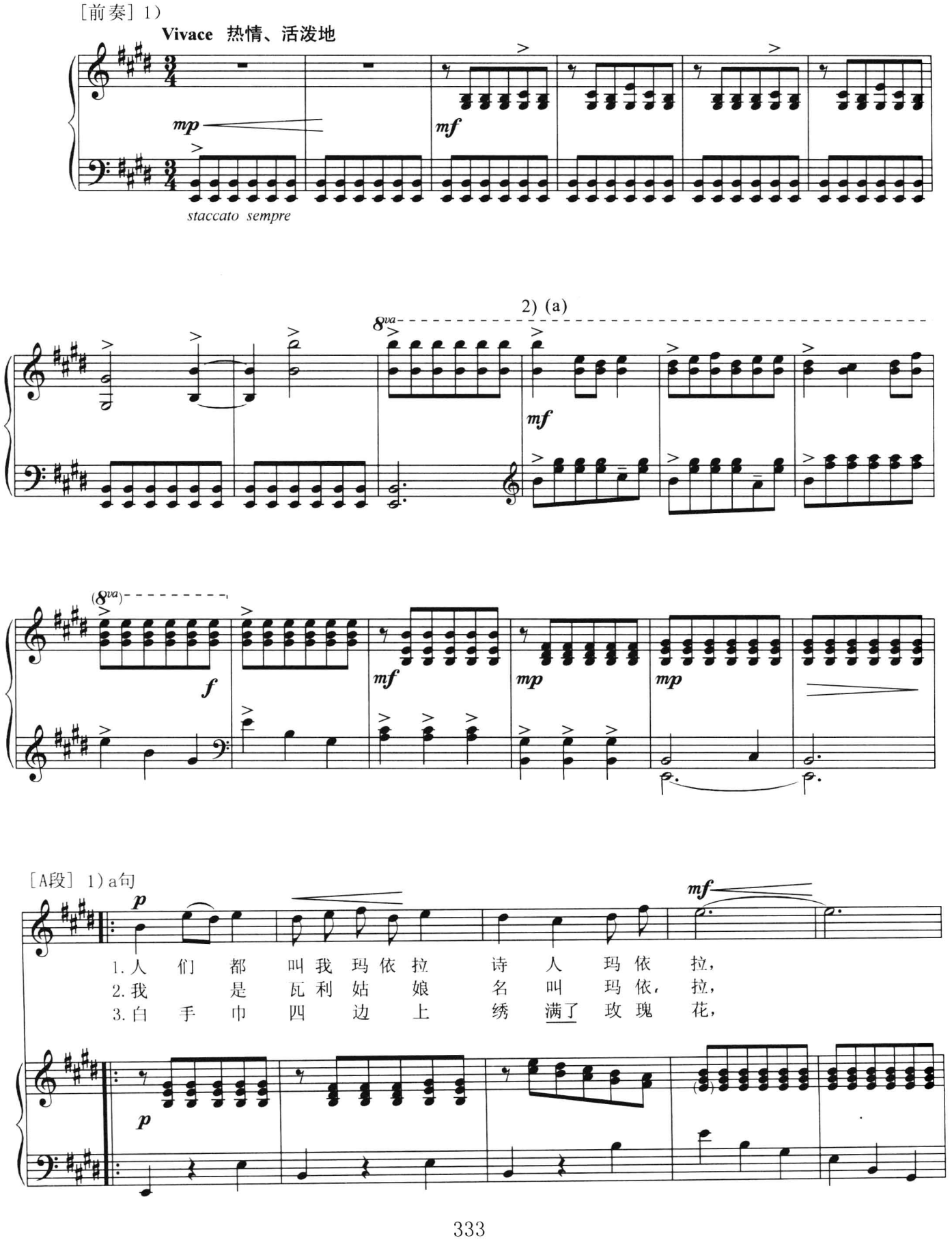
全曲E大调，不转调。结构为单二部曲式。前奏由两部分组成，第一部分九小节是8分音符的连续性的节奏型，其中第3-6小节有五声性的音调进行很有特点，结构是2+2两个重复的乐节，每个乐节由两个动机构成。第二部分由高音区的主题旋律开始，预示了声乐的主题。

A段由两个完全相同的乐句构成两乐句平行乐段，但作曲家丁善德教授在钢琴伴奏上作了不同的处理。第一乐句完全是两手弹奏的音型，第二乐句右手有一个根据主题旋律派生的支声性旋律线条，左手弹奏音型，到乐句的第4、第5小节双手弹奏音型。

B段由三个乐句构成a b b式三乐句乐段。第一乐句的钢琴伴奏，右手弹奏旋律，左手的节奏型2拍一个单元，与三拍子节拍形成切分的关系即两小节中有三个2拍的组合。第二乐句右手弹节奏型，左手弹奏对比式的副旋律。第三乐句与第一乐句相同，右手弹奏旋律，左手弹奏音型。

间奏从B段的结束音处开始进入，从弹奏B段第二乐句的伴奏声部开始，接前奏的后四小节。

尾奏用前奏的材料，加以重新处理和重新组合。

例377之一 《玛依拉》 哈萨克民歌 丁善德配伴奏

2）a句

mp mf

牙 齿 白 声 音 好 歌 手 玛 依 拉。
白 手 巾 四 边 上 绣 满了 玫 瑰 花。
谁 能 来 唱 上 一 首 歌 比 比 玛 依 拉。

mp mf mf

[B段] 1）a¹句 2）b句

f mp

高 兴 时 唱 上 一 首 歌，弹 起 东 不 拉，东 不 拉。来 往 人 们
青 年 的 哈 萨 克，人 人 羡 慕 我，羡 慕 我。谁 的 歌 声
青 年 的 哈 萨 克，人 人 知 道 我，知 道 我。从 那 远 山

f p

marcato

3）b¹句

mp mp mf mf

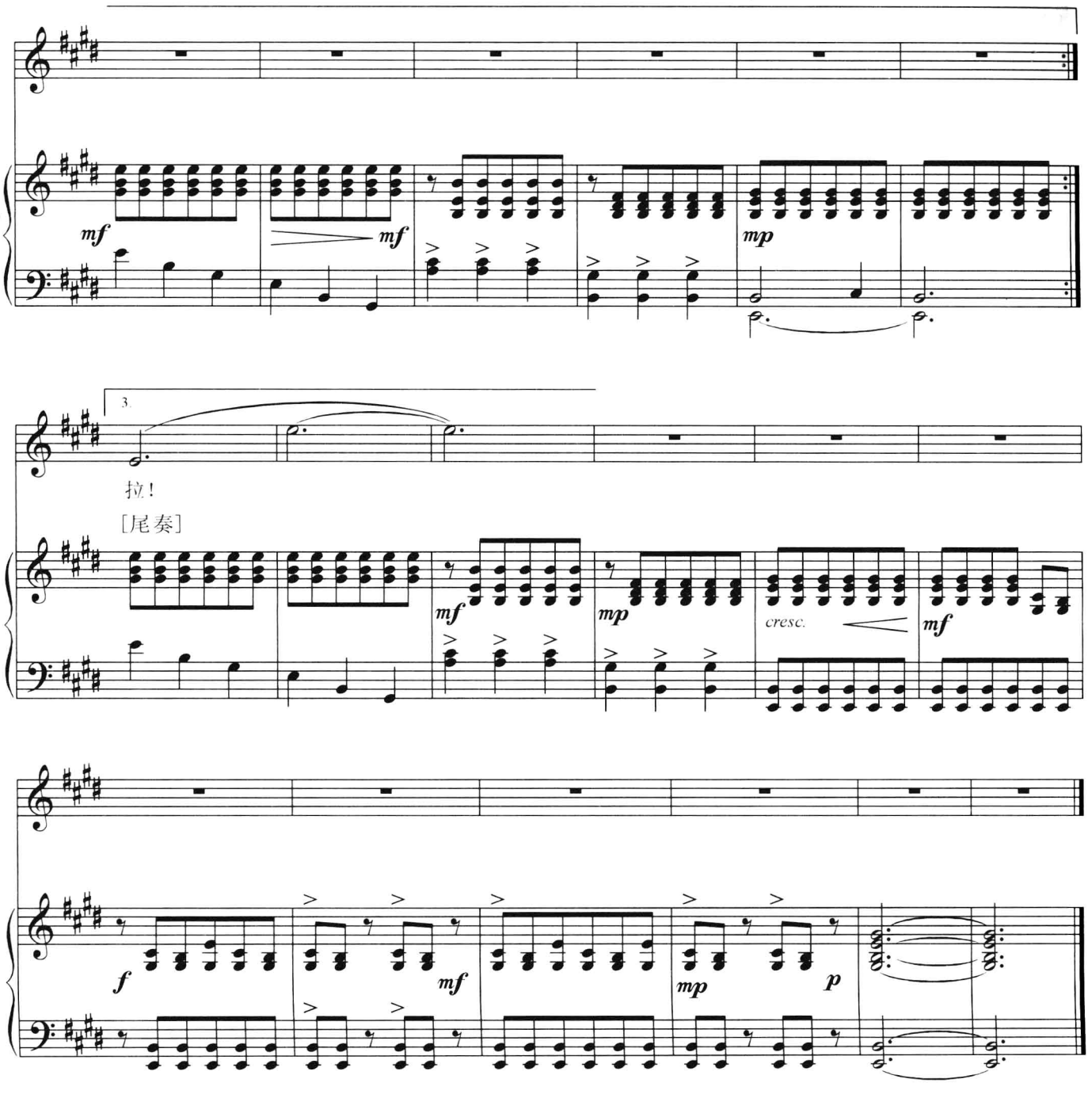
挤 在 我 的 屋 檐 底 下，玛 依 拉 拉 依 拉 哈 拉 拉 库 拉 拉 拉 拉 依
来 和 我 比 一 下 呀，玛 依 拉 拉 依 拉 哈 拉 拉 库 拉 依 拉 拉 依
跑 到 了 我 的 家 呀，玛 依 拉 拉 依 拉 哈 拉 拉 库 拉 依 拉 拉 依

mp mp mp mp mf

mp mf 1.2.

拉 哈 拉 拉 库 拉 依 拉 呀 拉 拉 拉 拉!
拉 哈 拉 拉 库 拉 依 拉 呀 拉 拉 拉 拉!
拉 哈 拉 拉 库 拉 依 拉 呀 拉 拉 拉

[间奏]

mf mf

例377之二是著名作曲家刘锡津的艺术歌曲《我爱你，塞北的雪》。其结构布局图式如下：

前奏	A段2乐句8小节		B段3乐句12小节			间奏	尾声（CODA）12小节		
6小节	a	b	c	d	d^1	4小节	b^1	b^2	补充
	4 +	4	4 +	4 +	4		4 +	4 +	4

全曲为$^\flat$B宫调，不转调。结构也是单二部曲式。

前奏的右手部分，为五声性的带八度跳进的分解音型，写得很有特点，使人联想到北方的雪花飘飘的美丽的景象。此音型贯穿作品的许多部分。左手从第3小节起弹奏了主题的旋律。

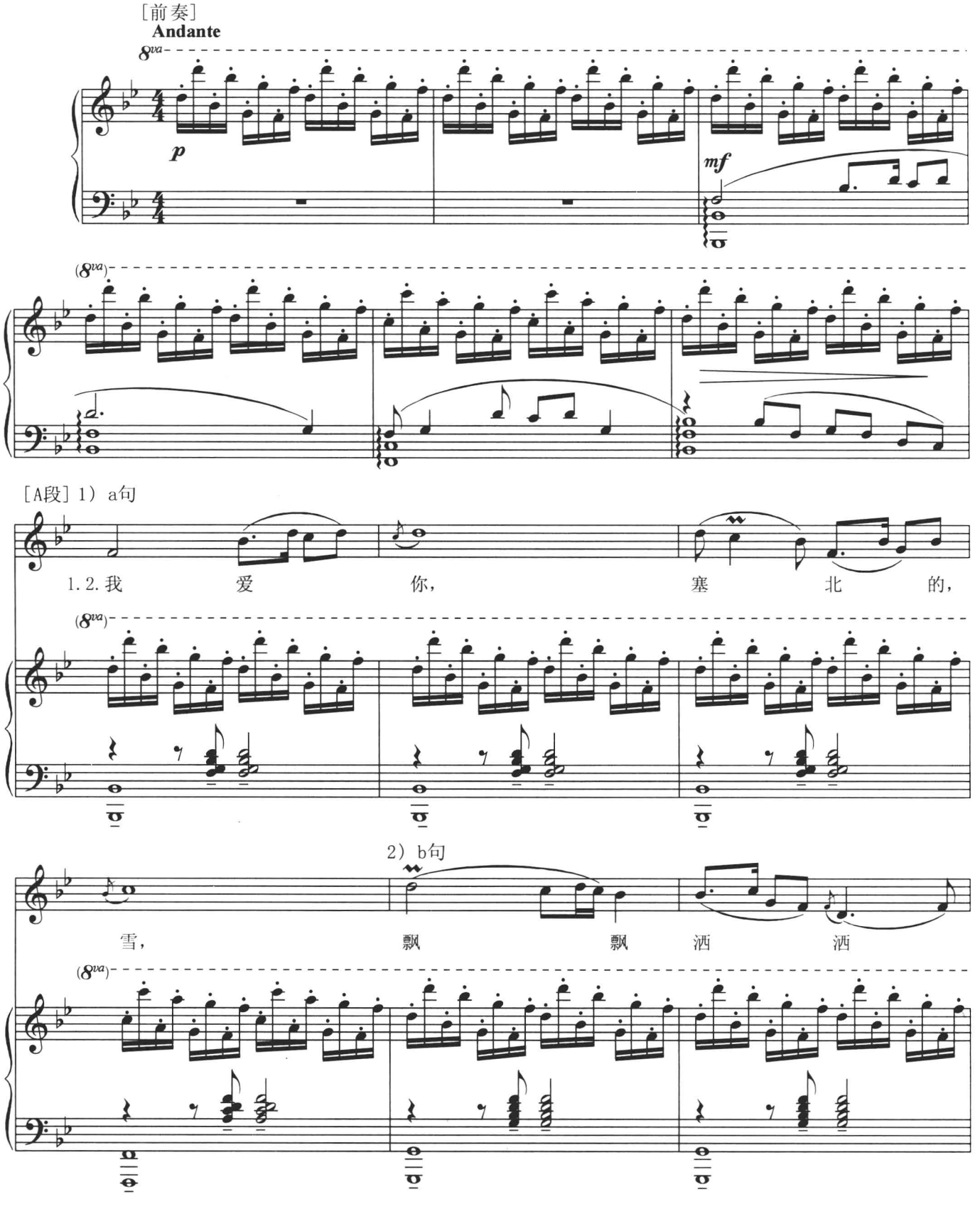
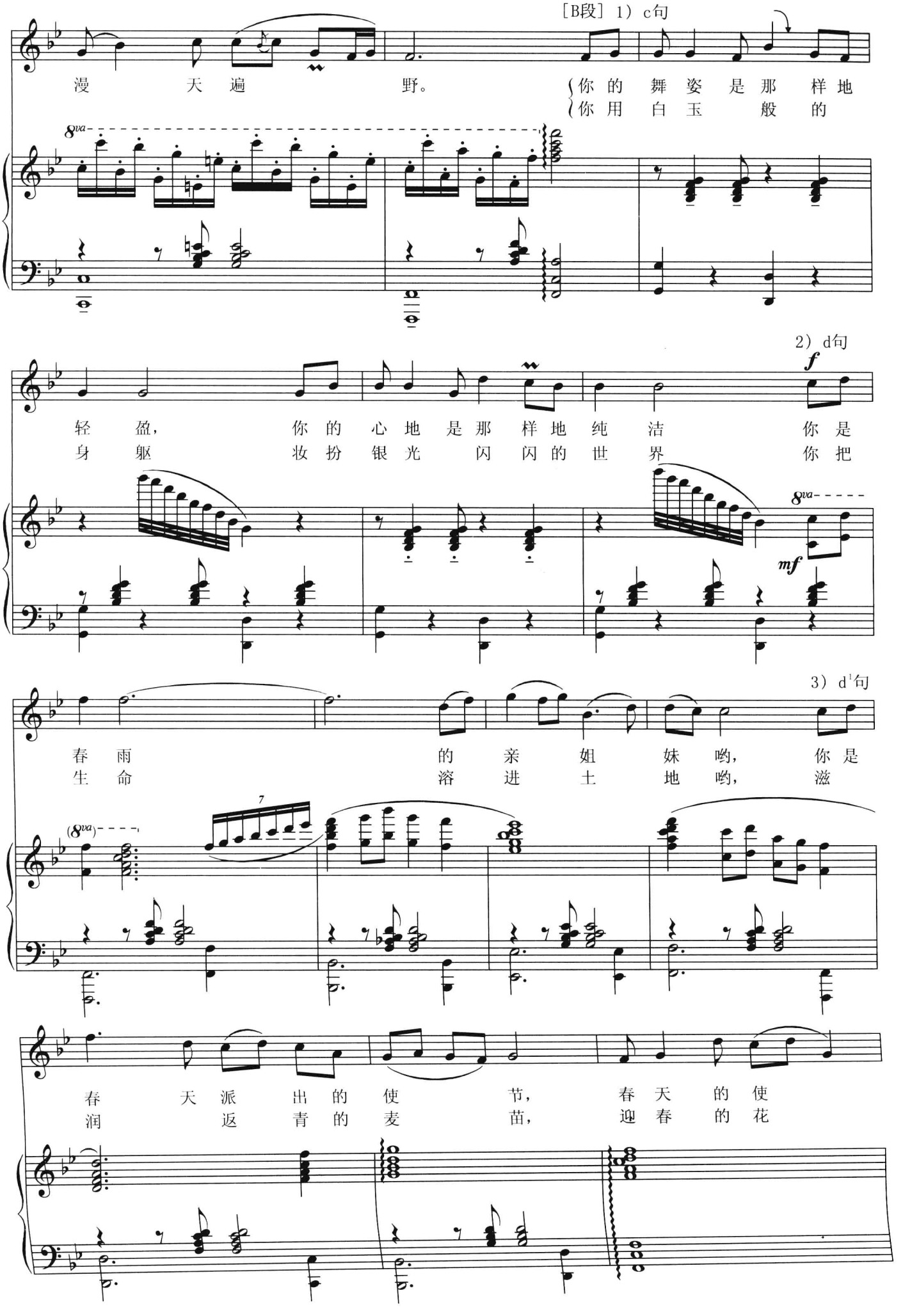
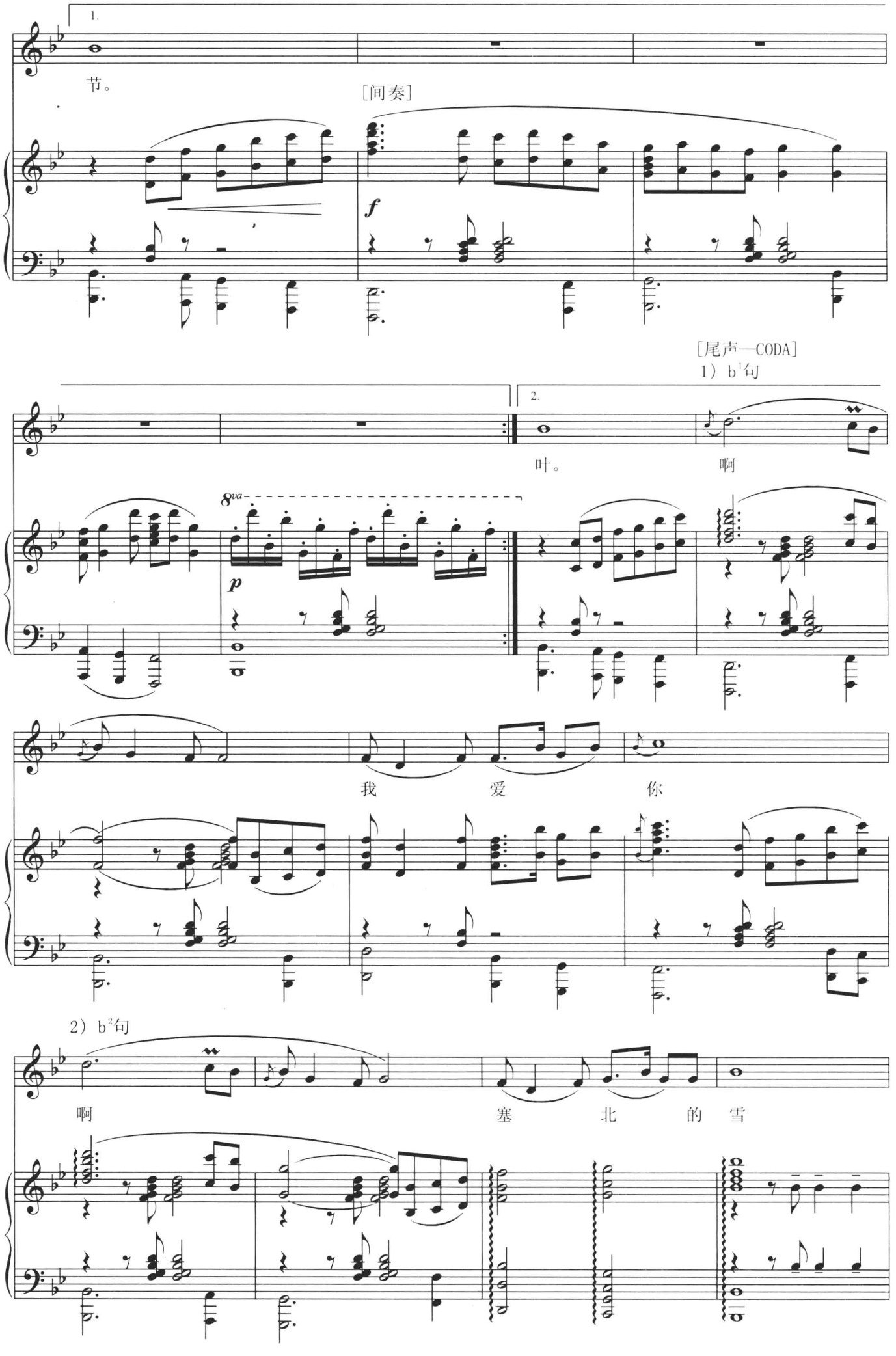
A段是由a句和b句组成对比两乐句的乐段，结束在$^\flat$B宫调式的属音上，有一定的开放性。第二乐句开始的音调，是第一乐句第3小节开始的三个音的自由扩大（节奏），即实际上采用了“取内”的手法。钢琴伴奏的写法，右手弹奏“雪花”音型，左手弹奏节奏性和弦。

B段是由c、d、d^1句构成的三乐句乐段，结束在$^\flat$B宫调的主音上。由于A段没有结束在主音上，带

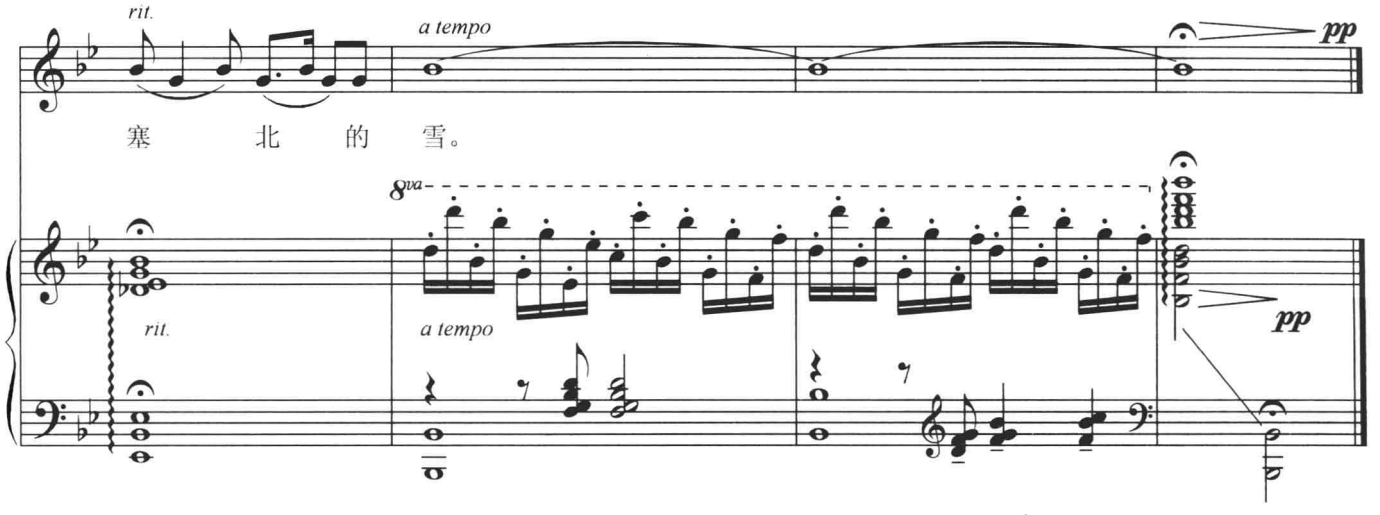
有开放性，所以AB两段除了具有单二部结构的框架，也有a b c d d五乐句乐段的结构感觉。B段钢琴伴奏写法，第一乐句两手弹奏节奏音型，中间插有下行的快速琶音进行。第二乐句前两小节右手重复声乐的旋律，左手是节奏型和低音进行。第二乐句第3小节起直到第三乐句的大部分，右手的钢琴旋律与声乐旋律分叉具有自由对位呼应的性质。

间奏重复d^1的旋律，结尾处加入“雪花”的音型。

尾声的钢琴伴奏基本上重复声乐的旋律，作了些支声性和简化的处理，在声乐的尾音长音上再次出现“雪花”的音型，首尾呼应，非常完满。

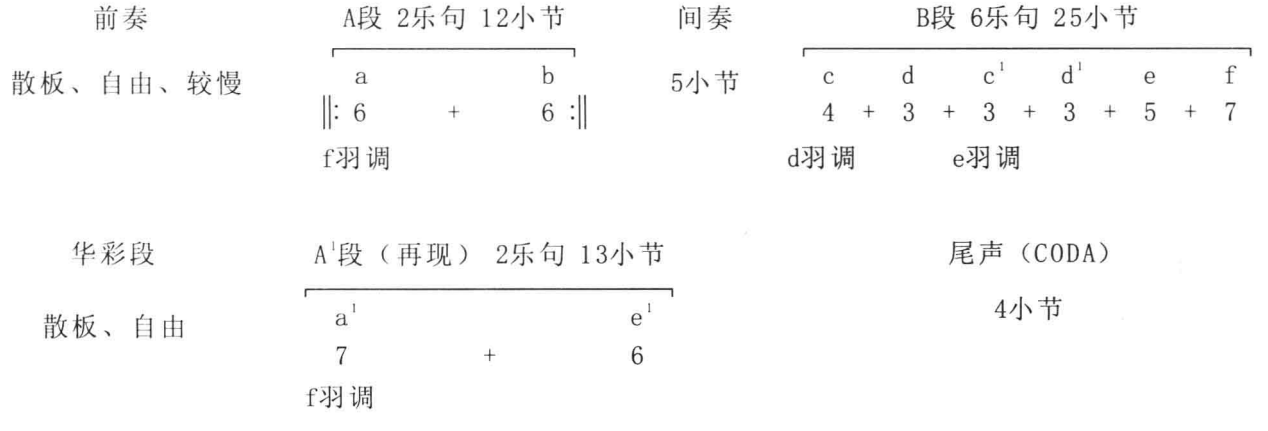
例377之二　《我爱你，塞北的雪》　王德词　刘锡津曲

[B段] 1) c句
漫 天 遍 野。
你的 舞姿 是那 样地
你用 白玉 般的
8va
2) d句
f
轻 盈，
你的 心地 是那 样地 纯洁
你是
身 躯
妆扮 银光 闪闪的 世界
你把
8va
mf
3) d¹句
春 雨 的 亲 姐 妹 哟，
你是
生 命 溶 进 土 地 哟，
滋
7
(8va)
春 天 派 出的 使 节，
春 天 的 使
润 返 青的 麦 苗，
迎 春 的 花

1.
节。
[间奏]
f
[尾声—CODA]
1）b¹句
2.
叶。
啊
8va
p
我 爱 你
2）b²句
啊
塞 北 的 雪

3）补充



例378是我作曲、赖房千作词的艺术歌曲《美丽的尼洋河》。这是我们在两次赴西藏采风后写作的一首藏族音乐风格的艺术歌曲，咏唱西藏东部林芝地区的天然美景，咏唱这条米拉雪山雪水灌注下流入平原的雅鲁藏布江的主要支流之一，非常美丽而且极富特色的广大藏胞特别钟爱的尼洋河。

作品是有再现的单三部曲式，其结构布局图式如下：



作品的前奏部分是散板，节奏很自由，速度比较慢，织体是华彩式写法，有柱式，音阶的小片断、分解式进行、左右手交替的双音进行。

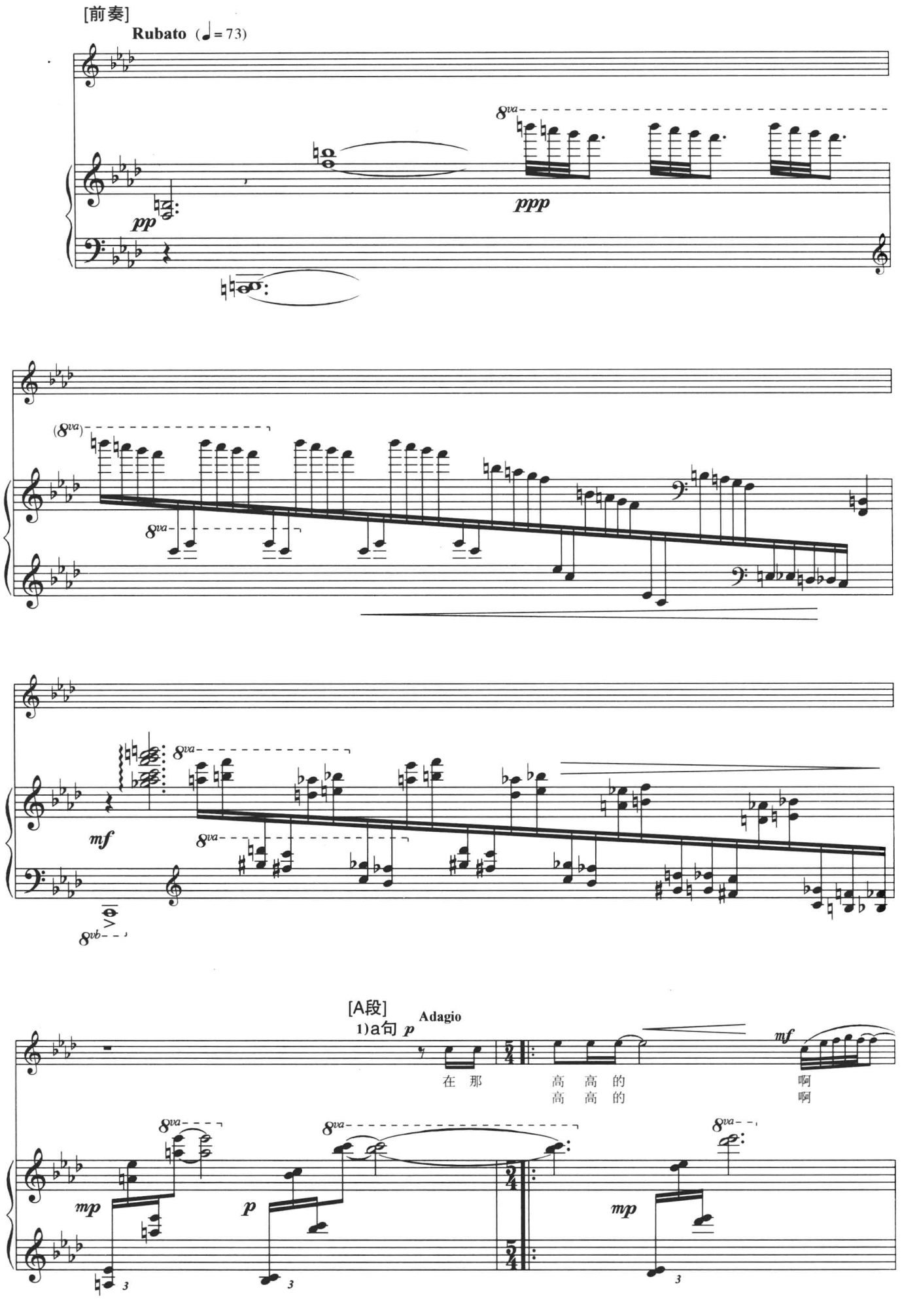
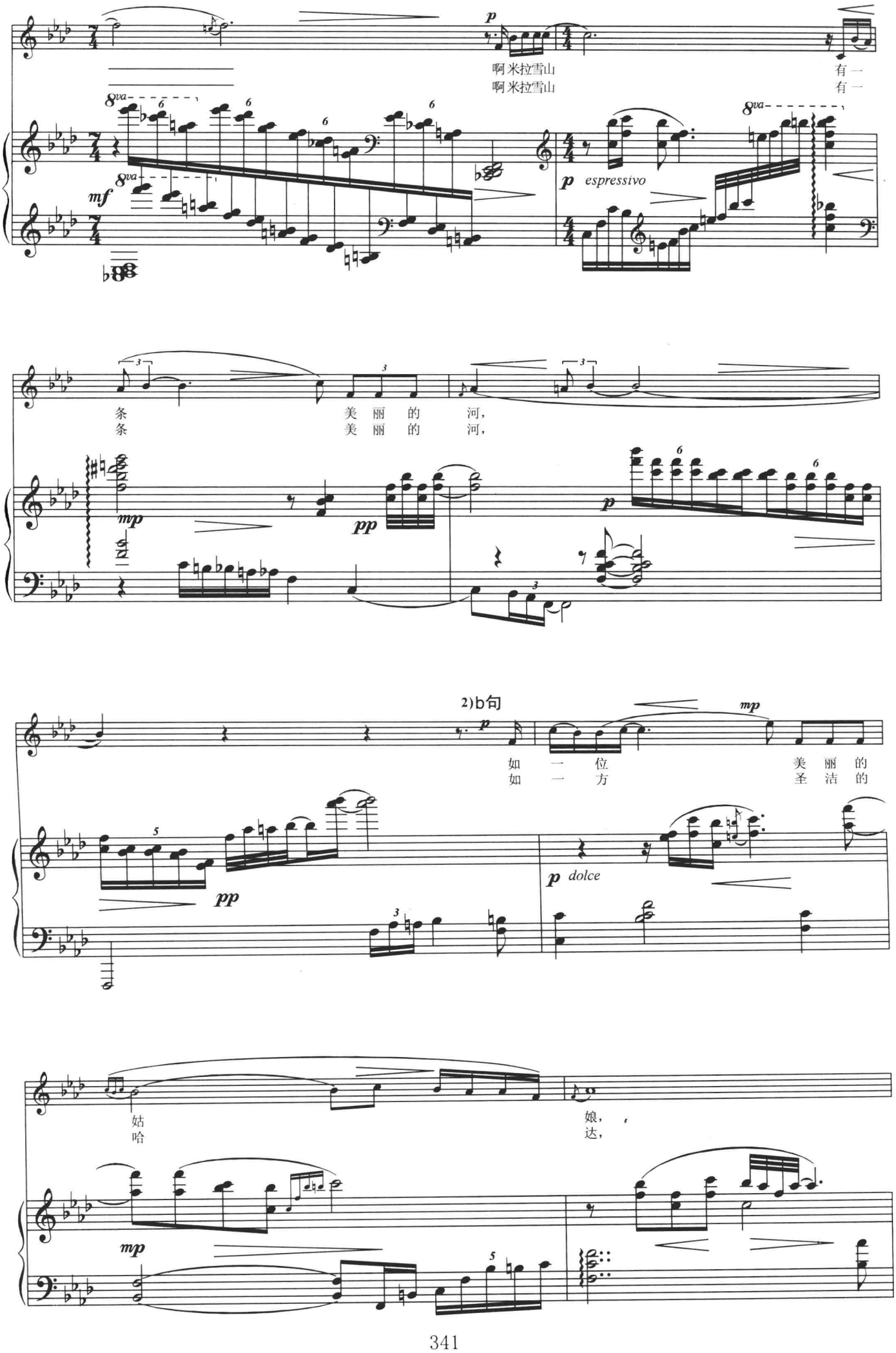
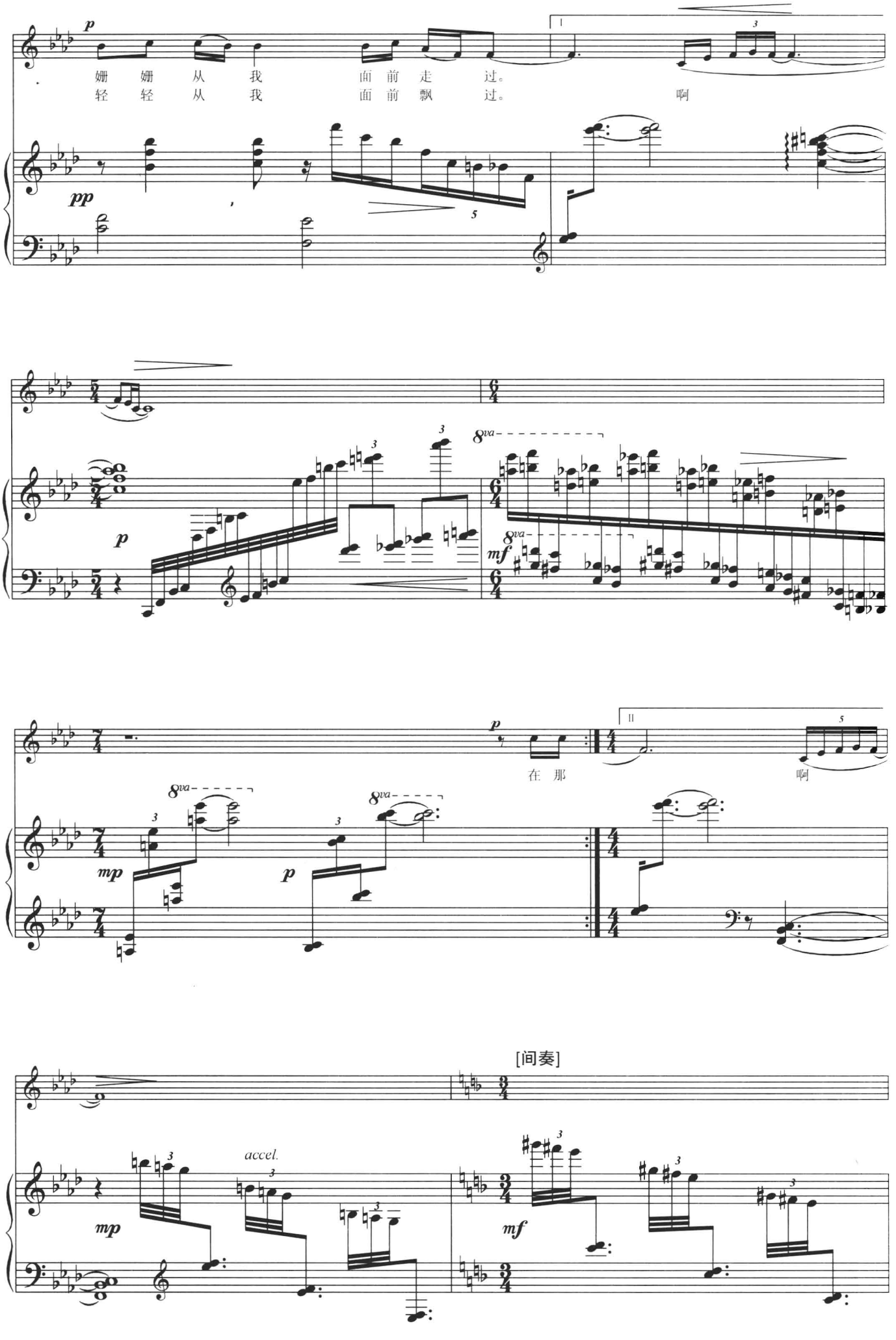
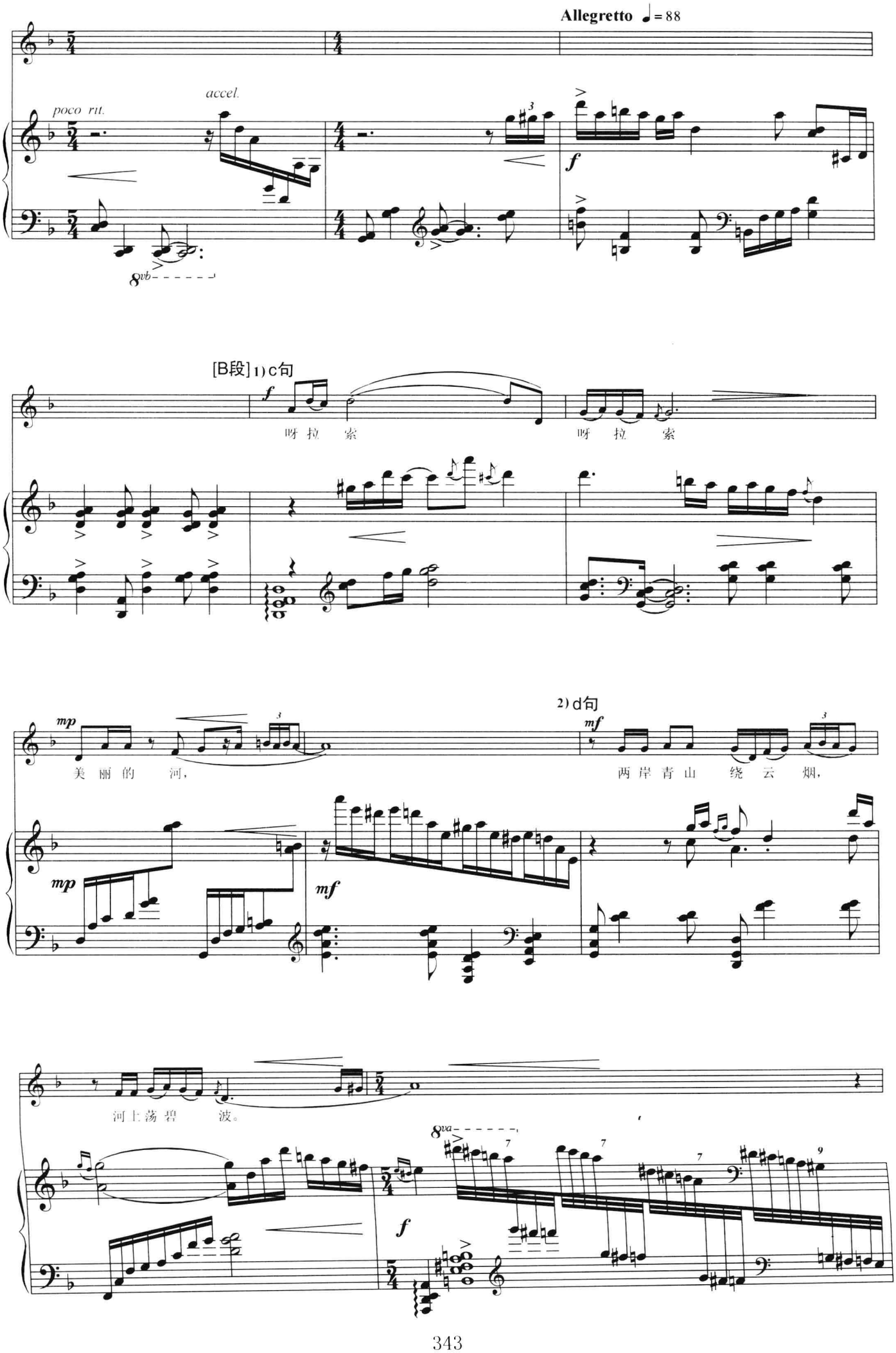
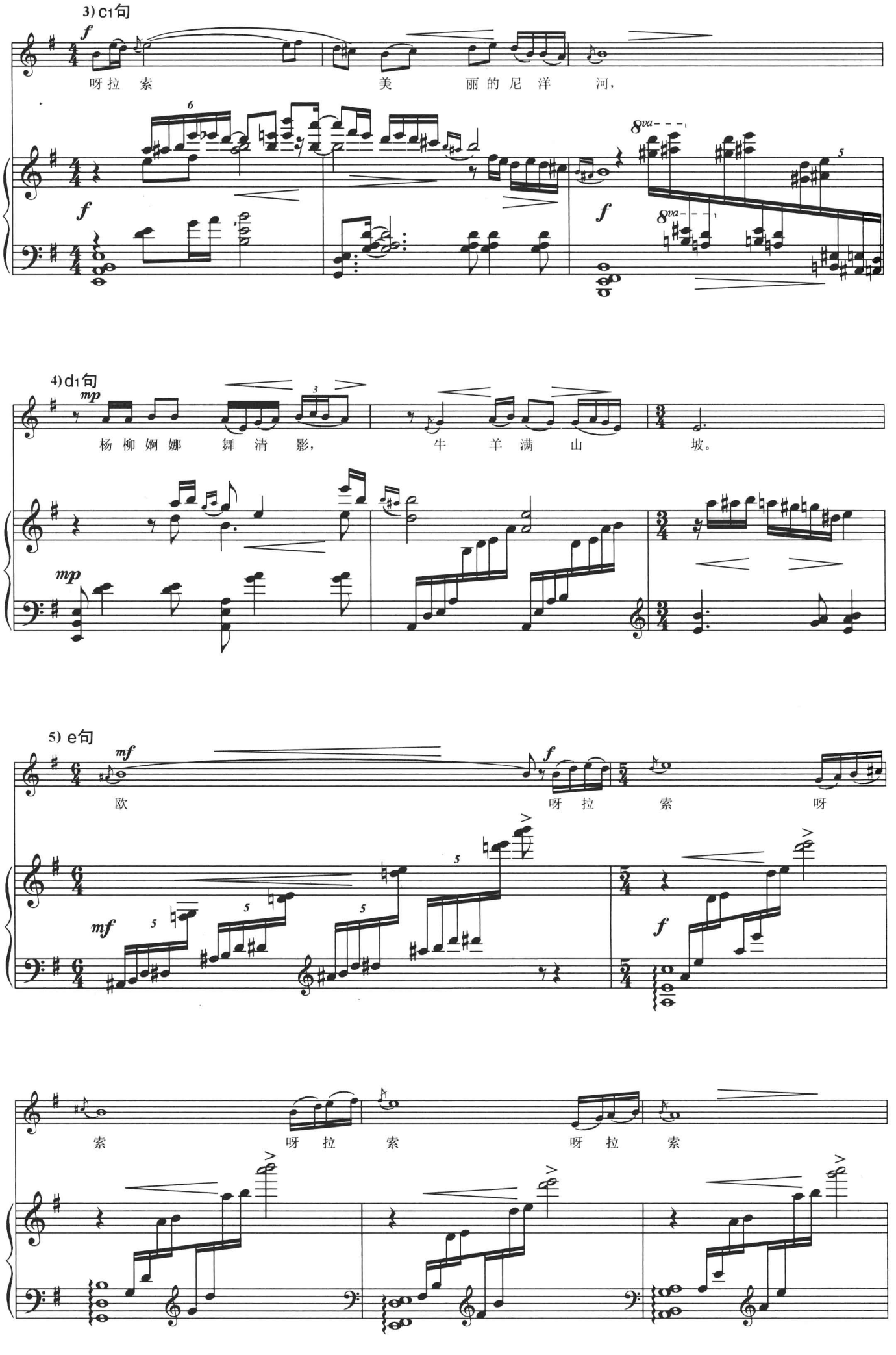
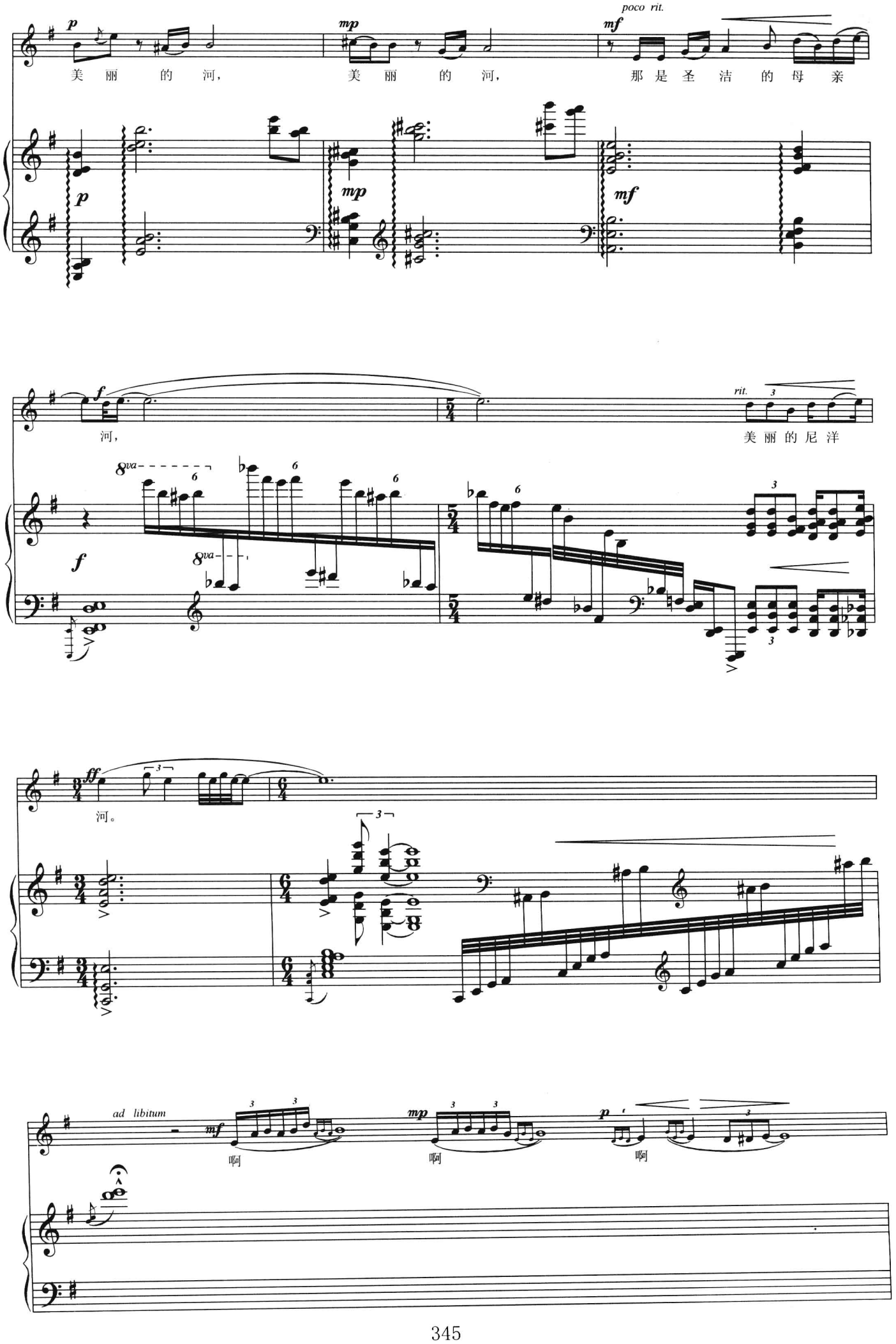
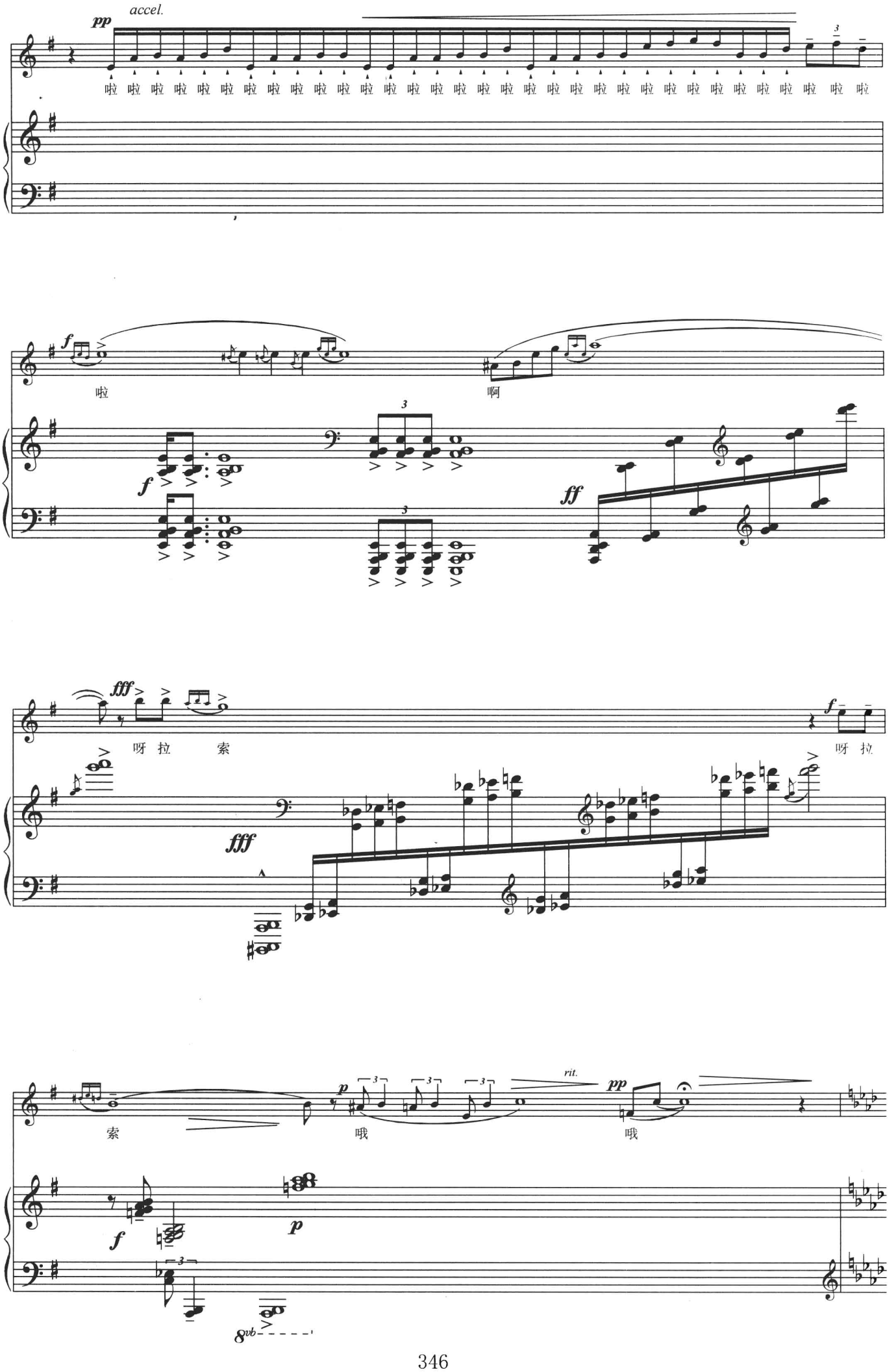
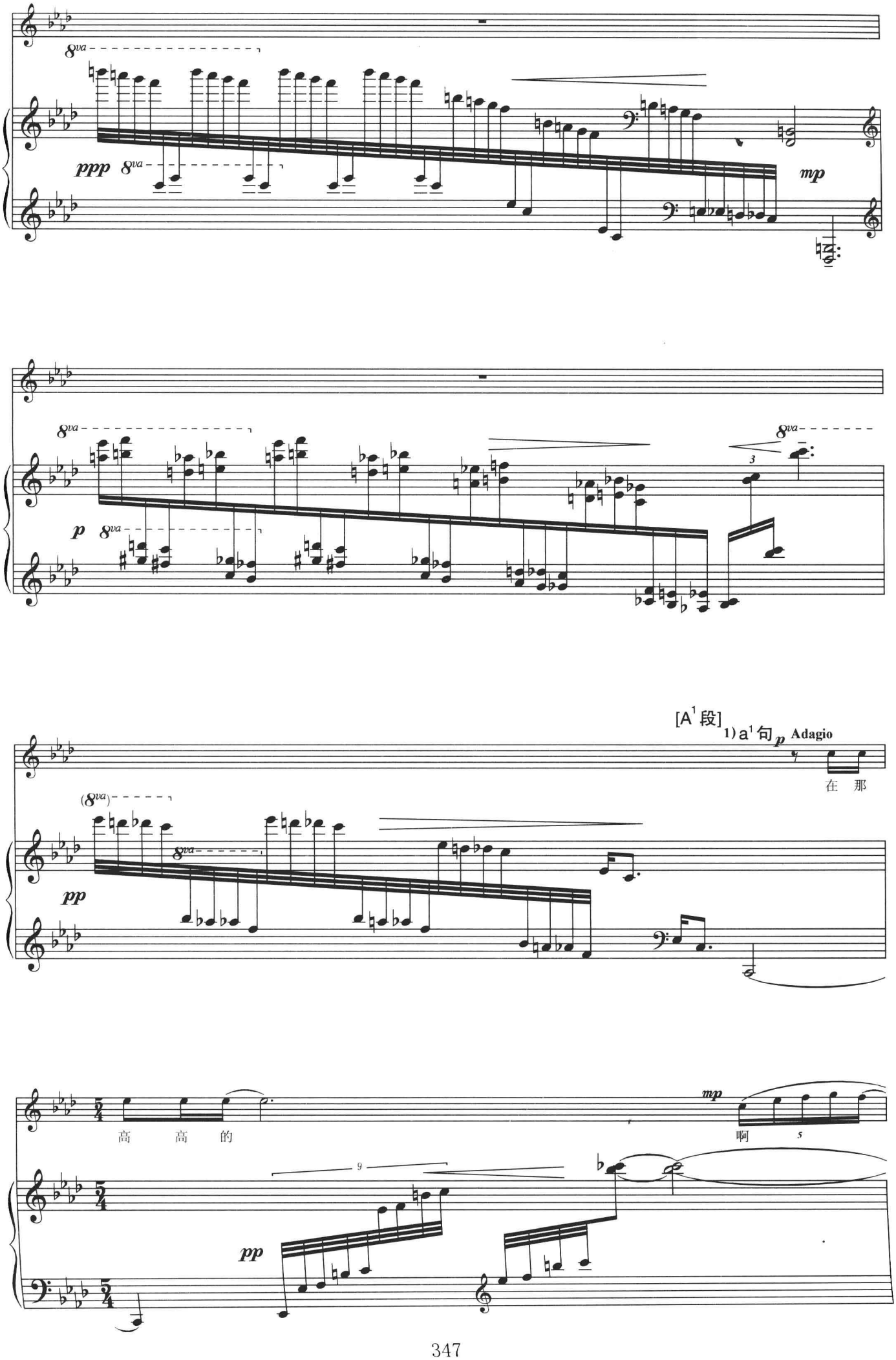
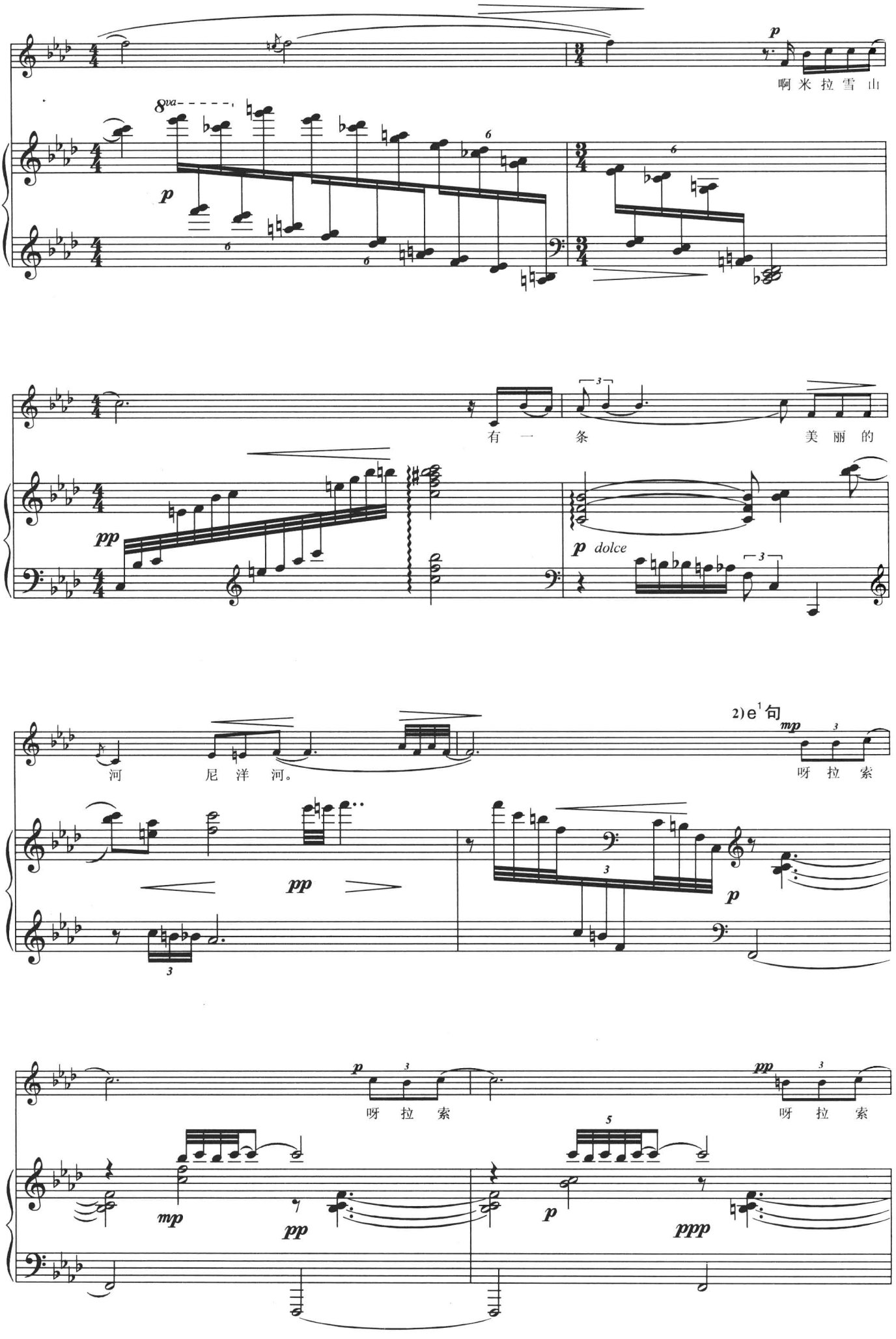
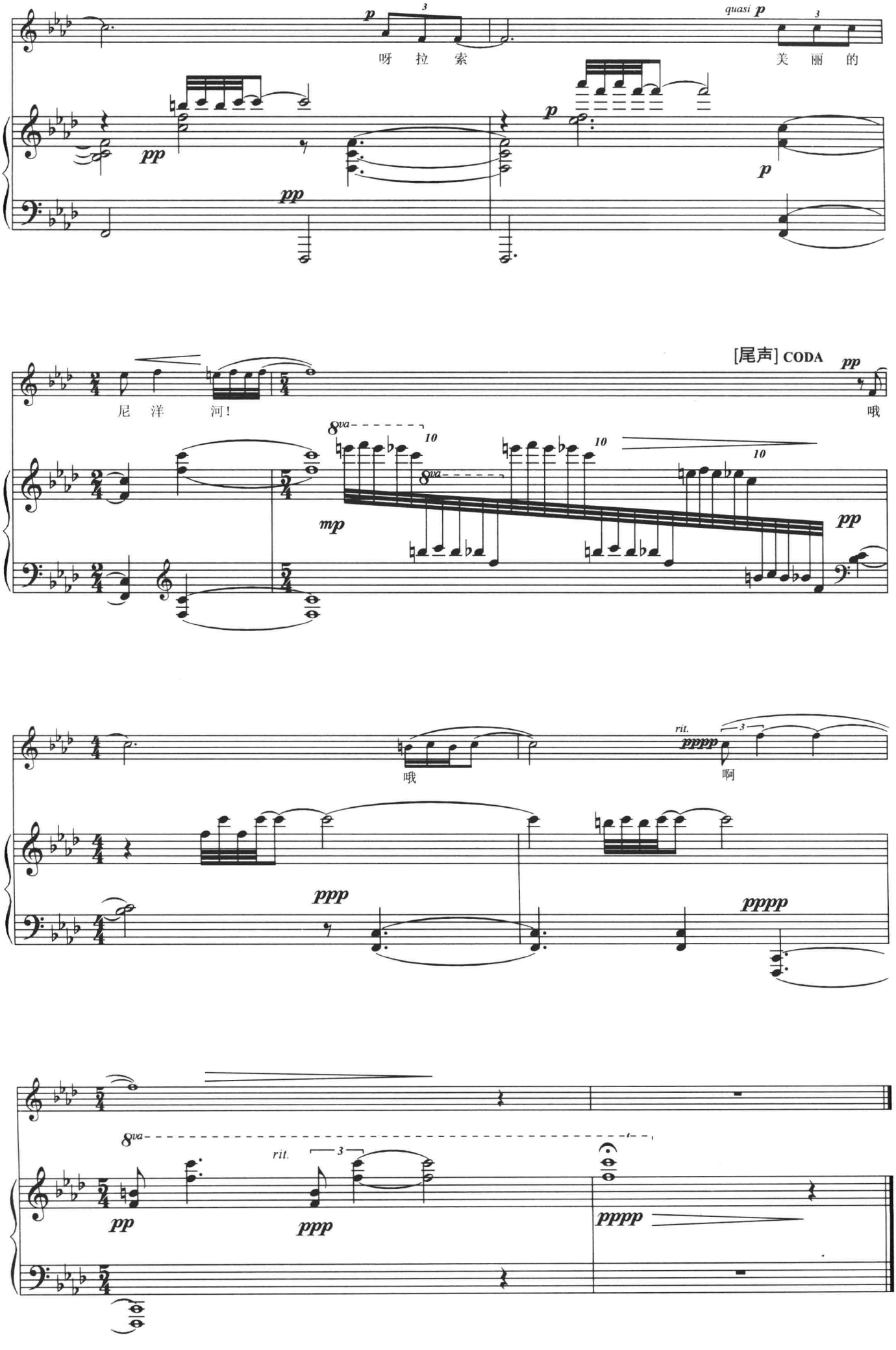
A段是f羽调式，柔板，藏族民歌式的风格，旋律优美、高亢、柔情，钢琴伴奏有副旋律式的对比复调呼应，有交替式的或分解式的进行，也有节奏型式的伴随。

间奏起两方面的转换和过渡的作用，其一是转入下一部分的d羽调，其二是速度转入小快板，并用切分的节奏引入B段。

B段小快板，从d羽调开始，从“呀拉索”开始，音乐富动感和活力，流畅和明朗。其第三句再转到e小调，第五句开始推向高潮。钢琴伴奏以切分节奏型、对比复调旋律、穿插性华彩、分解进行为主。

华彩段是散板，由较低音区较慢速度开始，逐步加快逐步向上推进，达到了小字2组的b^2最高音，进入全曲最高潮的“呀拉索”，然后逐渐安静下来准备进入抒情的再现部。

A^1段回到f羽调的柔板，它是A段的变化再现，并在宁静的尾声中优美的歌声慢慢的远去……

例378《美丽的尼洋河》赖房千词 曹光平曲

啊 米拉雪山
啊 米拉雪山
有一
有一
espressivo
条
条
美 丽 的 河，
美 丽 的 河，
2)b句
如 一 位
如 一 方
美 丽 的
圣 洁 的
dolce
姑
哈
娘，
达，

姗 姗 从 我 面 前 走 过。
轻 轻 从 我 面 前 飘 过。 啊
在 那
啊
[间奏]

Allegretto ♩= 88
poco rit.
accel.
8vb
[B段] 1) c句
f
呀 拉 索
呀 拉 索
2) d句
mp
美 丽 的 河，
mf
两 岸 青 山 绕 云 烟，
河 上 荡 碧 波。
8va
f

3) c1句
f
呀拉 索 美 丽的尼洋 河，
8va
4) d1句
mp
杨柳婀娜 舞清 影， 牛 羊满 山 坡。
5) e句
mf
欧 呀拉 索 呀
索 呀拉 索 呀拉 索

poco rit.
p
mp
mf
美 丽 的 河，
美 丽 的 河，
那 是 圣 洁 的 母 亲
f
河，
rit.
美 丽 的 尼 洋
8va
ff
河。
ad libitum
啊
啊
啊

accel.
啦 啦 啦

8va
ppp
8va
mp
8va
p
8va
8va
3
[A¹段]
1) a¹句 p Adagio
在 那
(8va)
8va
pp
高 高 的
mp
啊
5
9
pp

啊 米 拉 雪 山
有 一 条 美 丽 的
河 尼 洋 河。
2) e¹ 句
呀 拉 索
呀 拉 索
呀 拉 索

p
呀 拉 索
quasi p
美 丽 的
pp
pp
p
[尾声] CODA
pp
尼 洋 河!
哦
8va
10
mp
pp
rit.
pppp
哦
啊
ppp
pppp
8va
rit.
pp
ppp
pppp

习题二十七

自由写作一至两首艺术歌曲，并带钢琴伴奏部分。歌词自选，也可为下面这歌词谱曲。

油菜花儿黄　王希异词

是阳光写下的诗行，
还是金子镶嵌的画廊？
铺天盖地的菜花海，
令人神怡心旷。
好花领风骚，朵朵吐芬芳，
点燃大地一派欢畅。
姑娘舞，小伙唱，
多少幻梦张开了翅膀。

是春天灿烂的脸庞，
还是农家火热的情肠？
浩水壮阔的黄金海，
叫人心花怒放。
好花应时开，支支报吉祥，
菜花蜜饯甜头心房。
朋友品，嘉宾尝，
香浓情深伴君走四方。

第二十八章 民族器乐独奏曲写作

中国民族器乐独奏曲，是有非常悠远的历史传统的，其结构、旋律、节奏、风格、整体性处理，演奏方式方法等诸方面，都有许多特色和奇妙之处，其文化积淀深厚和文化价值极高，这是人类音乐文化的非常宝贵的遗产。我坚持认为，古代音乐文化东方领先西方，近代音乐文化西方有更大更快更系统的发展。东西方的音乐文化都是伟大的，都是人类文化的共同的宝贵财富和传统，而且有许多相通相似之处（不要把它们绝对化地相对立）。对东西方的传统音乐，我们都要很认真地、虚心地、全面地学习，继承和研究、发扬。因为，在传大的传统面前我们都是小学生，首先需要的是承继性的学习。

学习写作民族器乐独奏作品，与学习写作其他声乐、器乐作品的方式方法应当有些区别，当然也有一些共性。我想，本章首先学习与初步研究几首中国古曲和中国民间乐曲，从中学习它们的结构形态和音乐材料的发展的处理方式和体现出来的作曲技法。然后分析三首作曲家的作品，其中首先是天才的民间音乐作曲家华彦钧先生的作品。

例379是著名的古琴古曲《梅花三弄》。根据资料介绍，此曲大约产生于1500年前晋代，原曲是萧的独奏曲，后由古琴家改编成古琴独奏曲，也可琴萧同奏。此曲的古琴谱最早见于明代的《神奇秘谱》。这首古曲作品，歌颂了不畏严寒的美丽的梅花为春天百花竞放领先的精神，表现了其诗意的意境和丰富的色彩。全曲演奏约需七分多钟，作品的音乐结构相当复杂，带有双主题变体变奏的性质。乐曲共分十段和尾声。其结构的层次框架，分析如下。

[第一段]
A 五句乐段

1)	2)	3)	4)	5)
a	a	a^1	a^2	b
6	6	5	4	5

[第二段]
B 三句乐段

1)	2)	3)
c	d	e
6	8	6

[第三段]
A^1 三句乐段

1)	2)	3)
a^3	e^1	e^2
4	3	5

[第四段]
B 三句乐段
(低8度)

1)	2)	3)
c	d	e
6	8	6

[第五段]
A^2 八句乐段

1)	2)	3)	4)	5)	6)	7)	8)
a^4	a^5	a^5	d^1	a^6	d^2	e	d^3
5	5	6	6	7	7+	6	4

[第六段]
B 三句乐段

1)	2)	3)
c	d	e
6	8	6

[第七段]
B^1 八句乐段

1)‖:2)	3)	4)	5)	6)	(小过门)‖ 7)	8)
e^3	d^4	e^4	e^5	e^6	a^7-e^7	d^5 e
3	7	5	4	5	6 2(补充)	3 4 6

[第八段]
B^2 四句乐段

1)	2)	3)	4)
c^1	(a^1) a^8		e
6	5	5	6

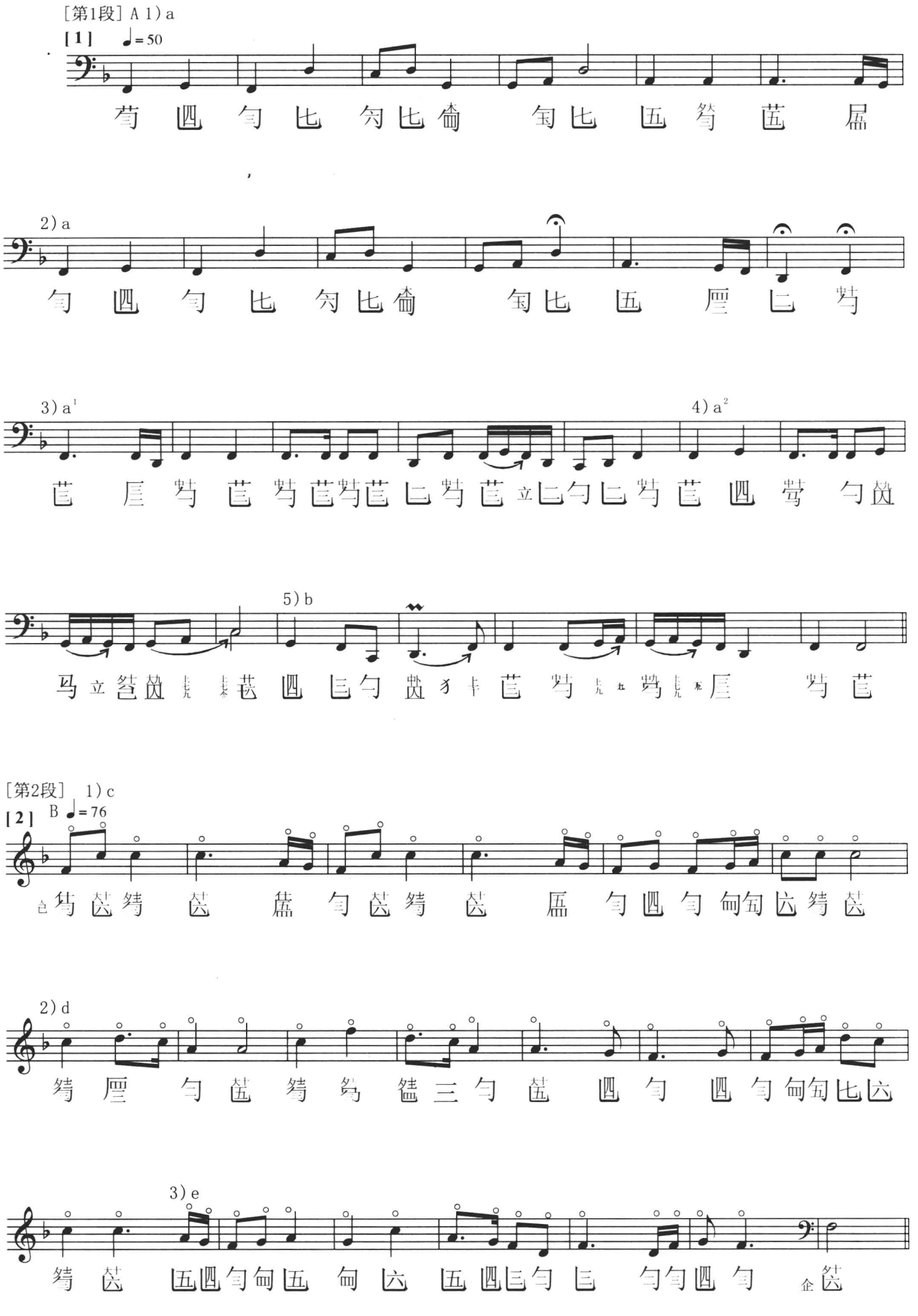
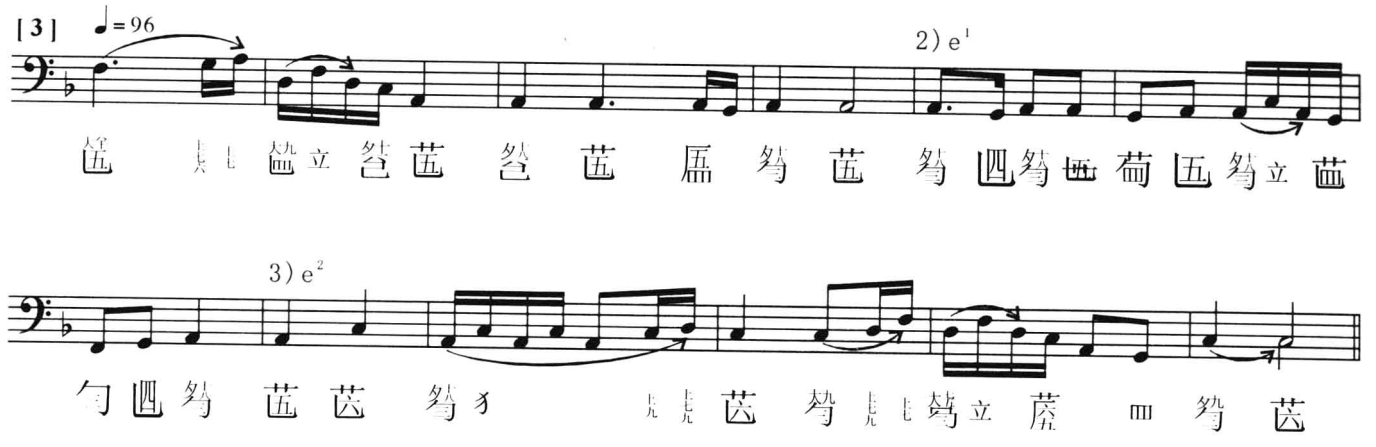
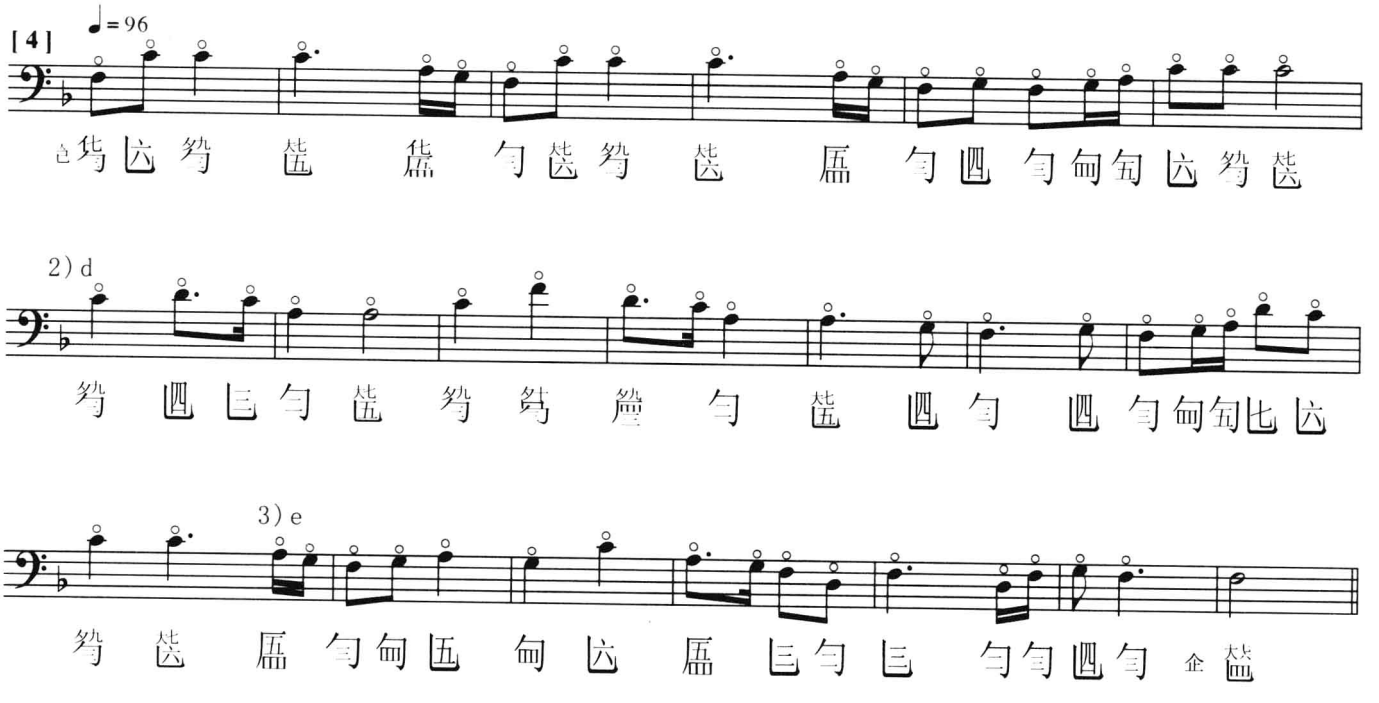
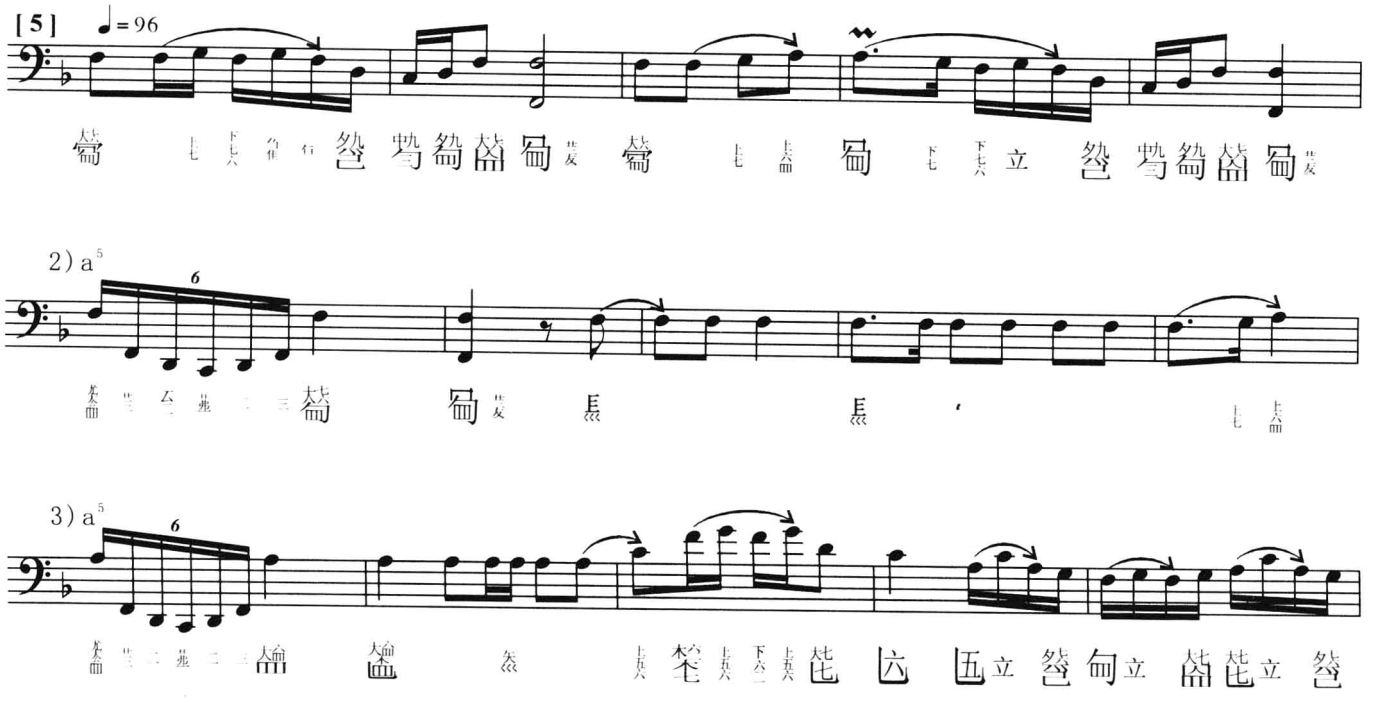
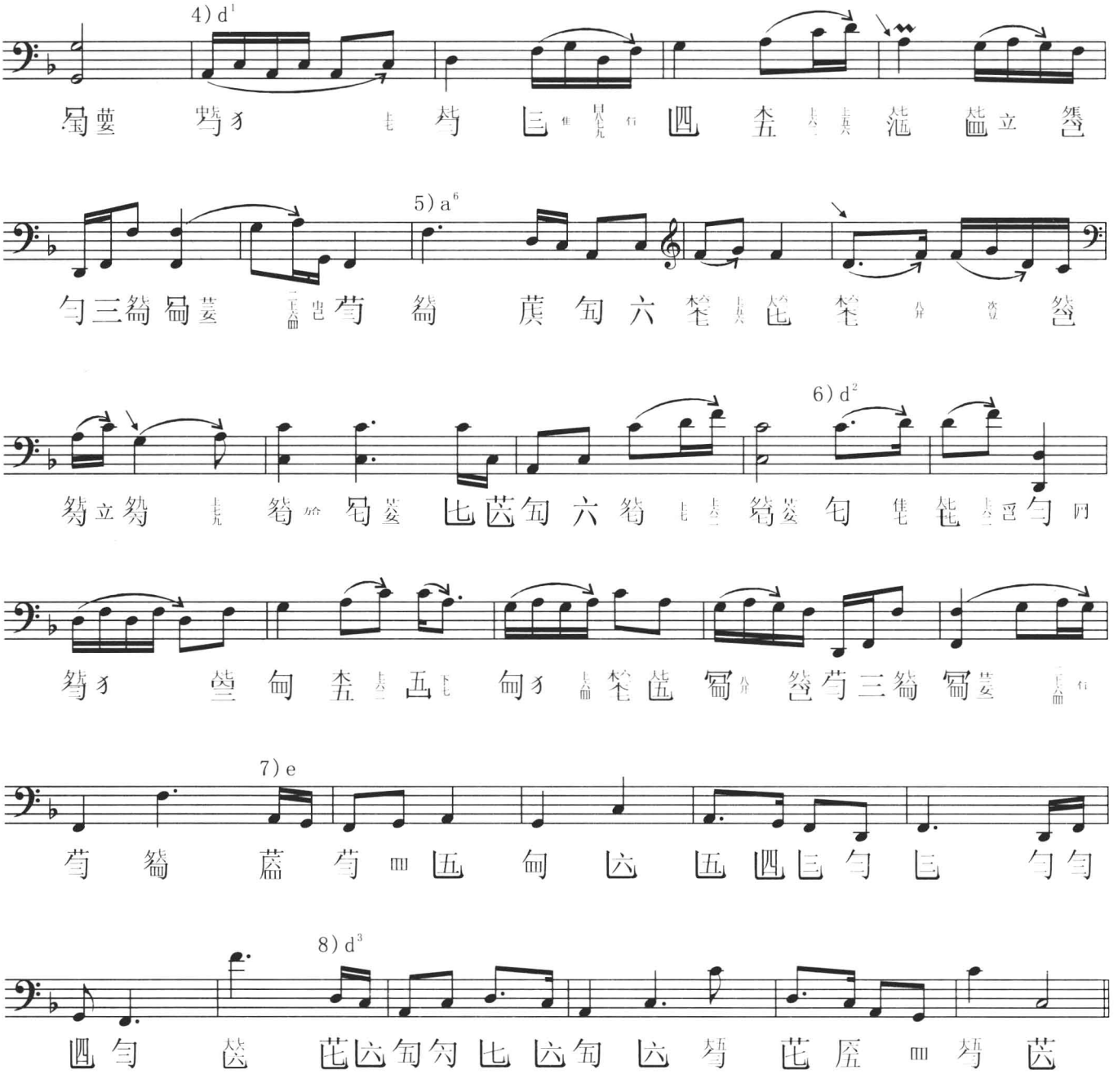
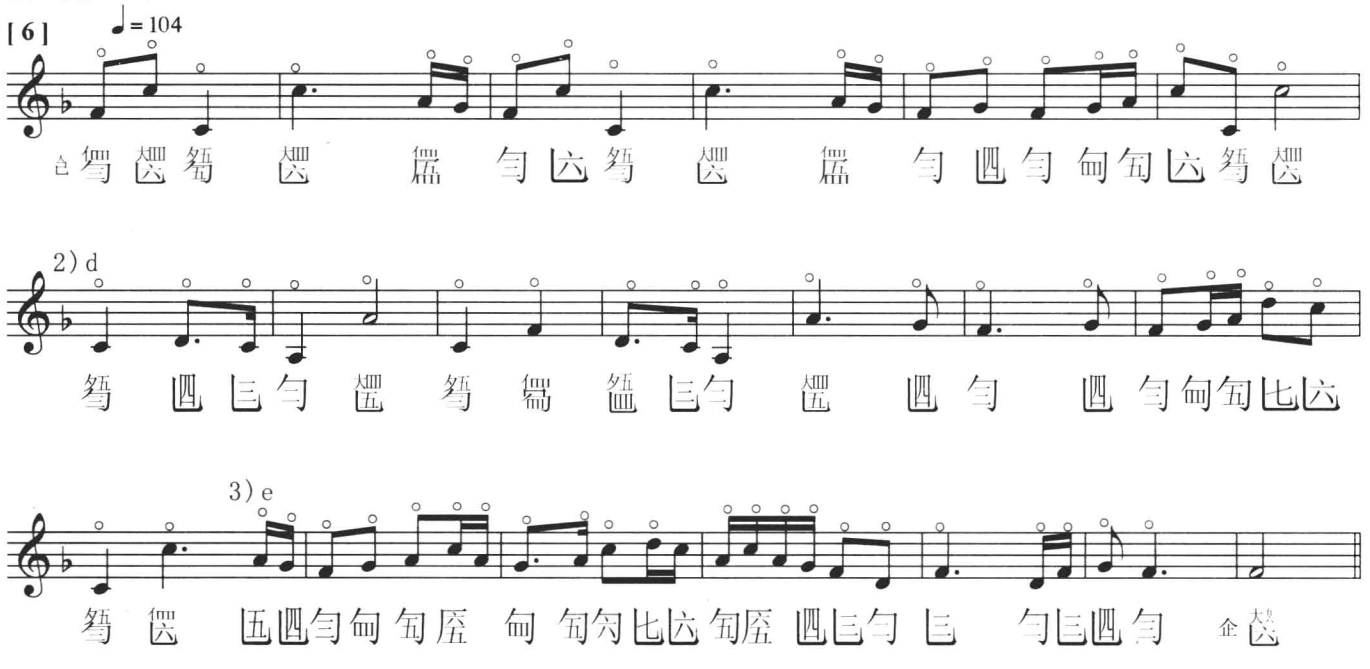
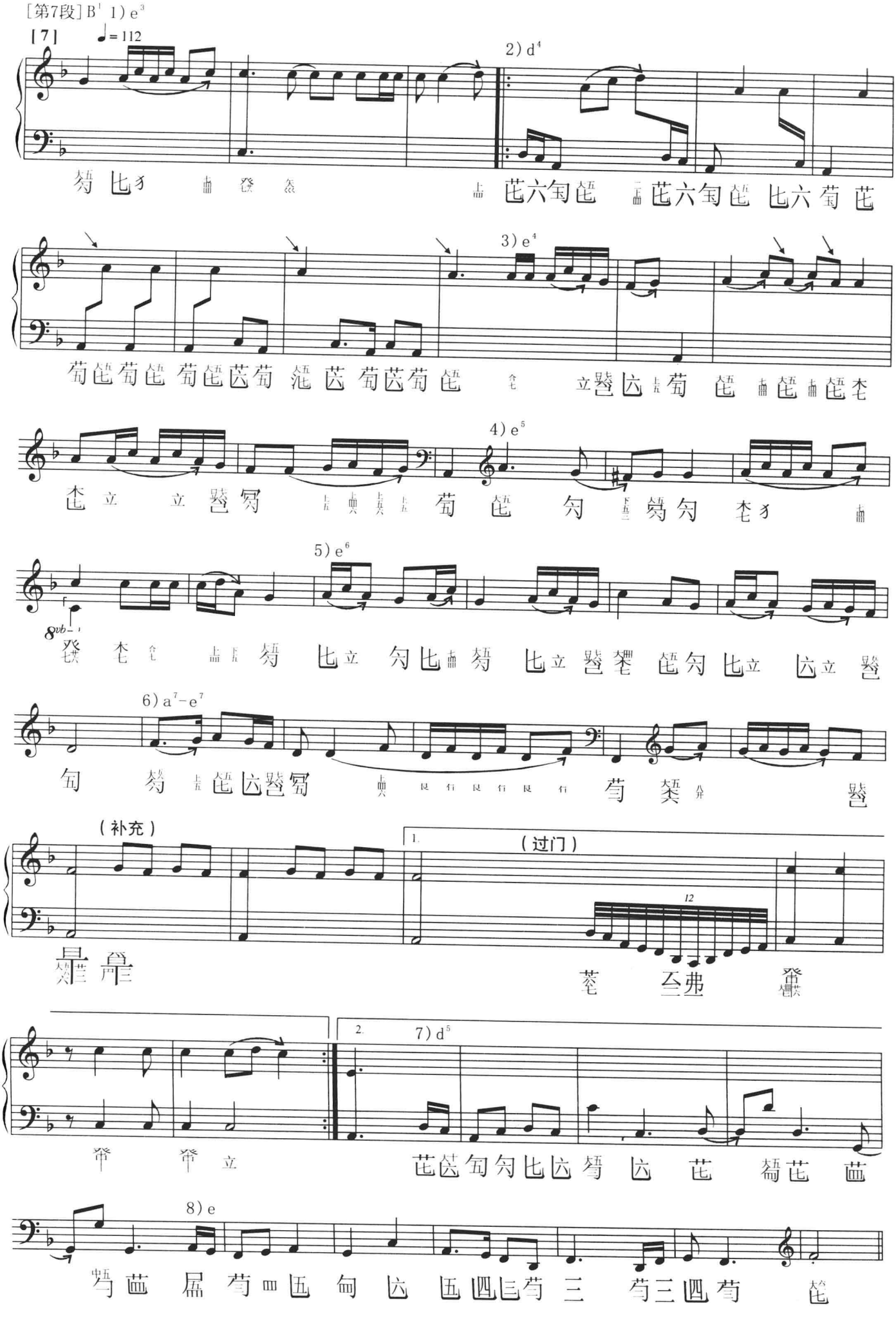
[第九段]
B^3 五句乐段

1)	2)	3)	4)	5)
d^6	e^8	e^9	e^{10}	e
6	4(补充)	6 7 6	2(补充)	6

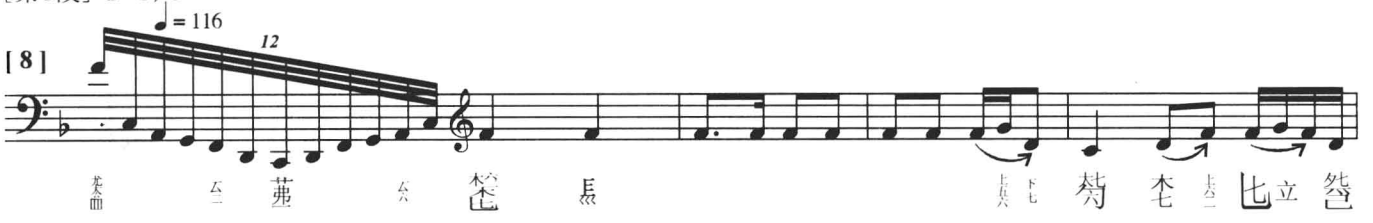
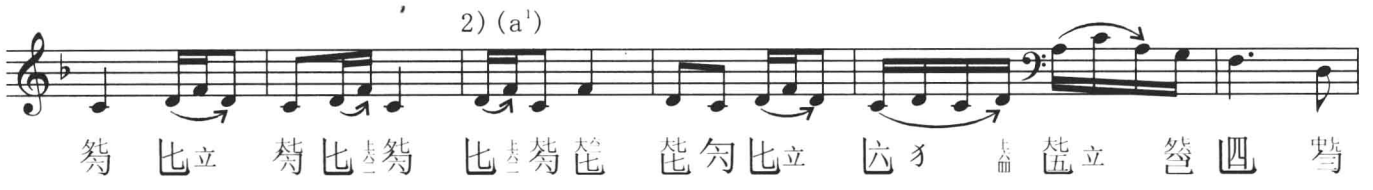
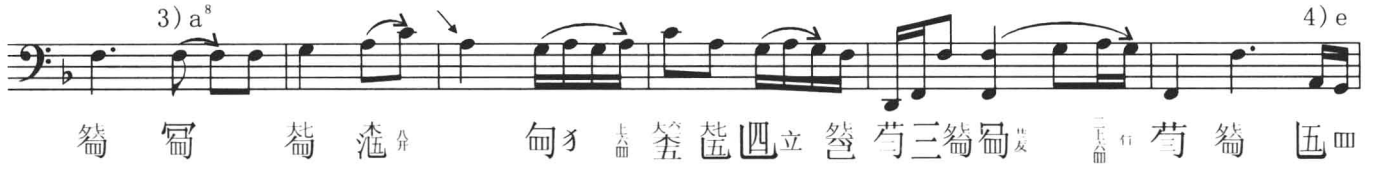
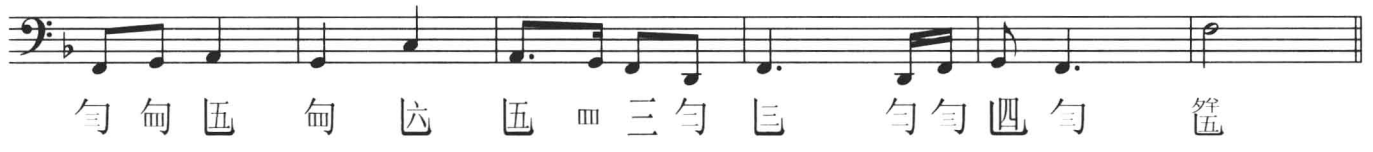
[第十段]
B^4 四句乐段

1)	2)	3)	4)尾声
c^2	d^7	d^8	c^3
5	4	7	7

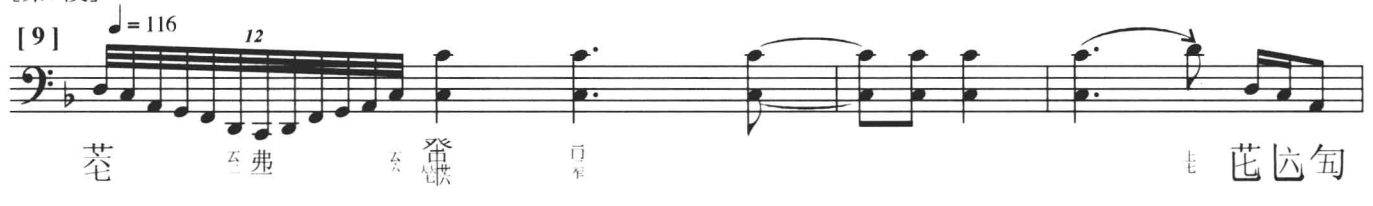
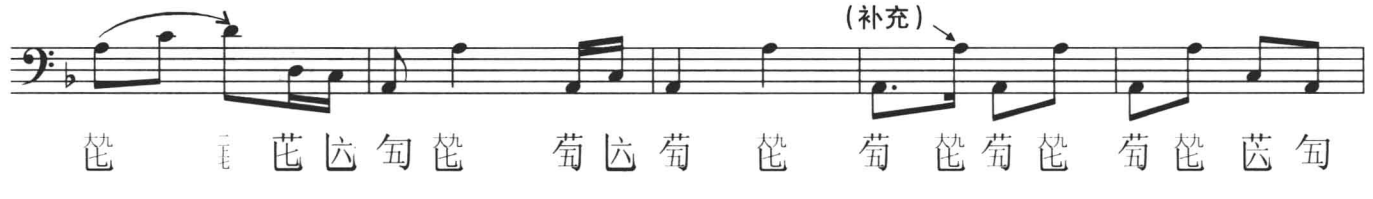
作品的结构主要是变奏性的，接近于双主题的交替变奏。前六段是AB素材的交替变化，尤其第二、第四、第六这三段几乎完全相同，仅有小的变化，而且完全用泛音来演奏，所谓“三弄”估计主要是指这三段。后四段，主要是B素材的变化，处理相当自由。

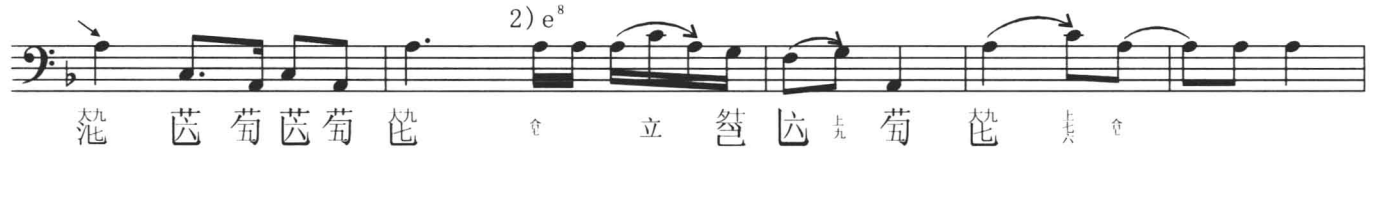
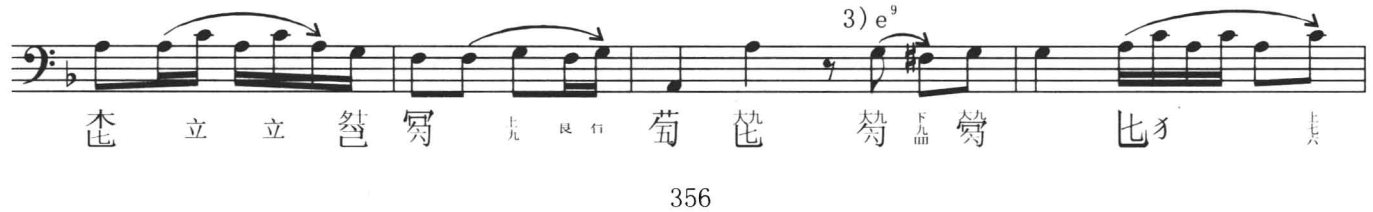
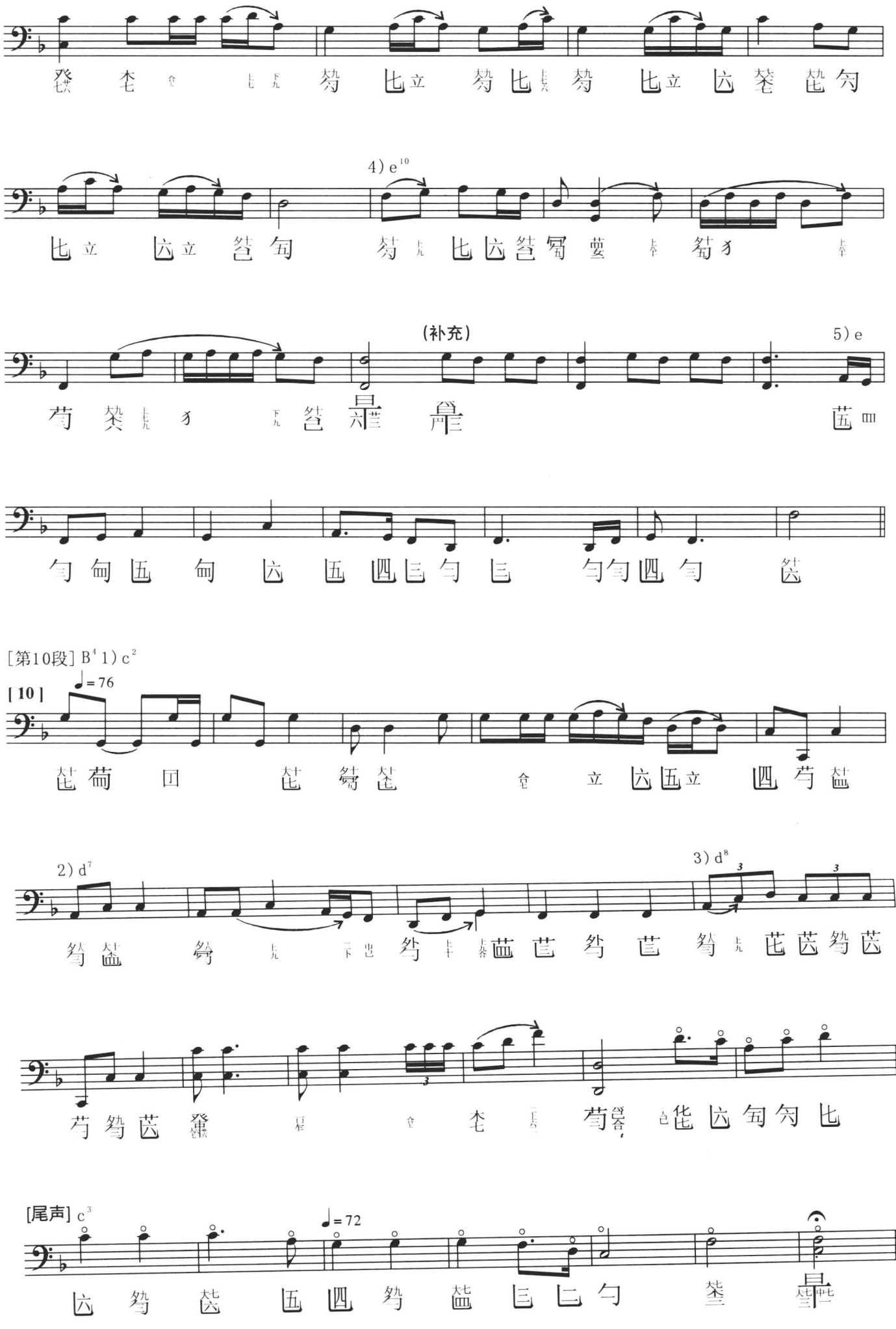
例379 古琴古曲《梅花三弄》 琴箫合谱 吴景略演奏 许健记谱

[第3段] A¹ 1) a³

[第4段] B 1) c

[第5段] A² 1) a⁴

[第6段] B 1) c

[第7段]B¹ 1)e³
【7】 ♩=112
2)d⁴
3)e⁴
4)e⁵
5)e⁶
8vb
6)a⁷-e⁷
(补充)
1.
(过门)
12
2.
7)d⁵
8)e

[第8段] B² 1) c¹



[第9段] B³ 1) d⁶





4) e10
(补充)
5) e
[第10段] B♭1) c2
[10]
♩= 76
2) d7
3) d8
[尾声] c3
♩= 72

例380是著名琵琶古曲《十面埋伏》。据资料介绍，此曲又名《淮阴平楚》，描写公元前202年的楚汉战争的故事。据文献推知，这首作品至少在16世纪之前已经在民间流传。作品运用了琵琶上各种特有的技术，生动形象地描绘了古代战争的景象和氛围，大有身临其境之感，是琵琶的经典作品。全曲演奏约需十分钟，全曲共分十三段，结构比较复杂，各段均有标题。

1.“列营”：是全曲的引子，气氛强烈，大量采用和弦、双音和单音的轮奏的结合，可分五个乐句（6+6+3+8+6）

2.“吹打”：开始是节奏与速度自由的四小节小引子，后面为2/4节拍的七个长短不等的乐句（7+7+4+4+5+4+6）。音乐雄壮有力，有古代军队进行曲的感觉。

3.“点将”：开始是四小节小引子，后面三个乐句（6+8+6），为aba再现式的关系。节奏以连续8分音符为主（加轮奏），偶有“前8后16”音型。

4.“排阵”：为四乐句的结构（5+5+4+4），速度由慢渐快。本段的节奏型与第三段相仿。

5.“走队”：为三乐句的结构（6+6+7），节奏型与前两段相仿。本段加强了四根弦的扫弦的运用，突出了后半拍重音的强烈节奏。

6.“埋伏”：为展开式的写法，大体上可分为三个层次，即三个乐句的感觉。第一乐句主要是两小节乐节的变化反复，不计反复记号为八小节；第二乐句主要是动机的模进式发展，也是不计反复记号为八小节；第三乐句完全是一气呵成的六小节结构（8+8+6）。

7.“鸡鸣山小战”：也是展开式的发展，全段可分为十八小节+二十小节的两大部分，第二部分是第一部分的变奏。第一部分以16分音符节奏为主，而第二部分以8分音符节奏为主，但速度越来越快。

8.“九里山大战”：是展开性最强烈的部分，也是全曲的总高潮区，表现古代大战的激烈和残酷。演奏法用了绞弦等手法，制造极不协和的音响。全段分为七个层次，即七大乐句（9+10+11+8+6+||:6:||+8）。第二句与第四句相同。

9.“项王败阵”：是两大乐句的结构，即十一小节+十九小节。形象地表现了项王“兵败如山倒”的惨烈景象。

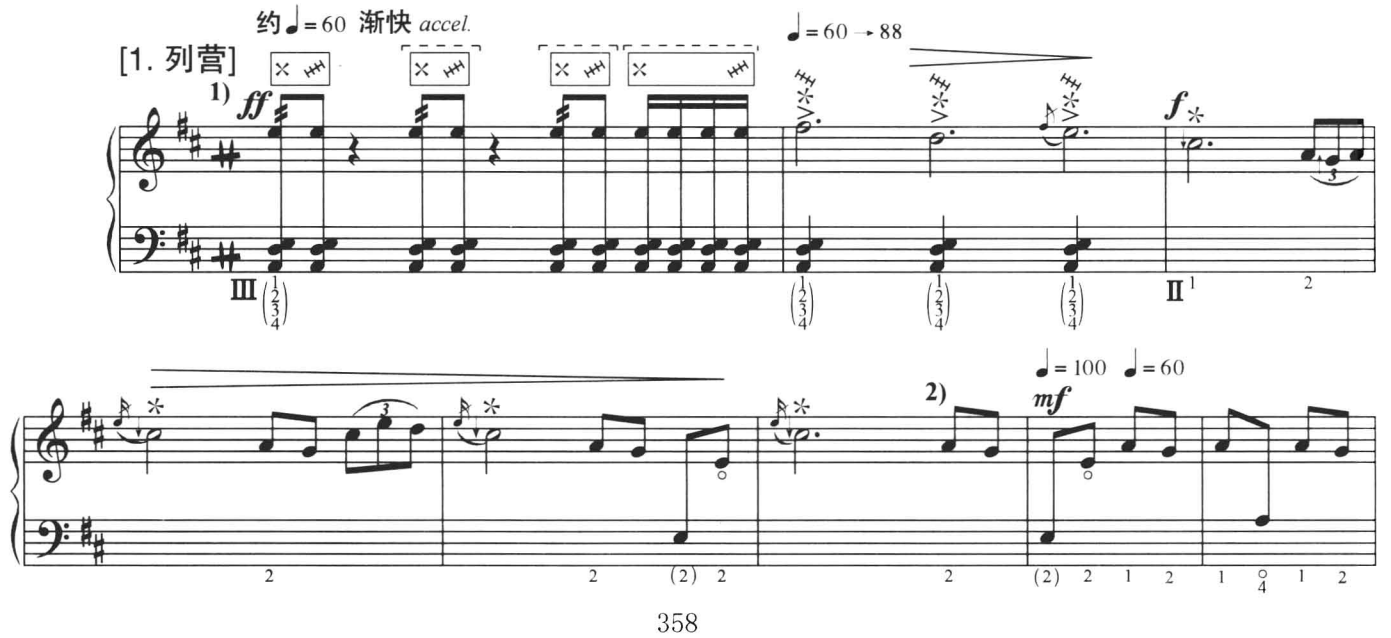
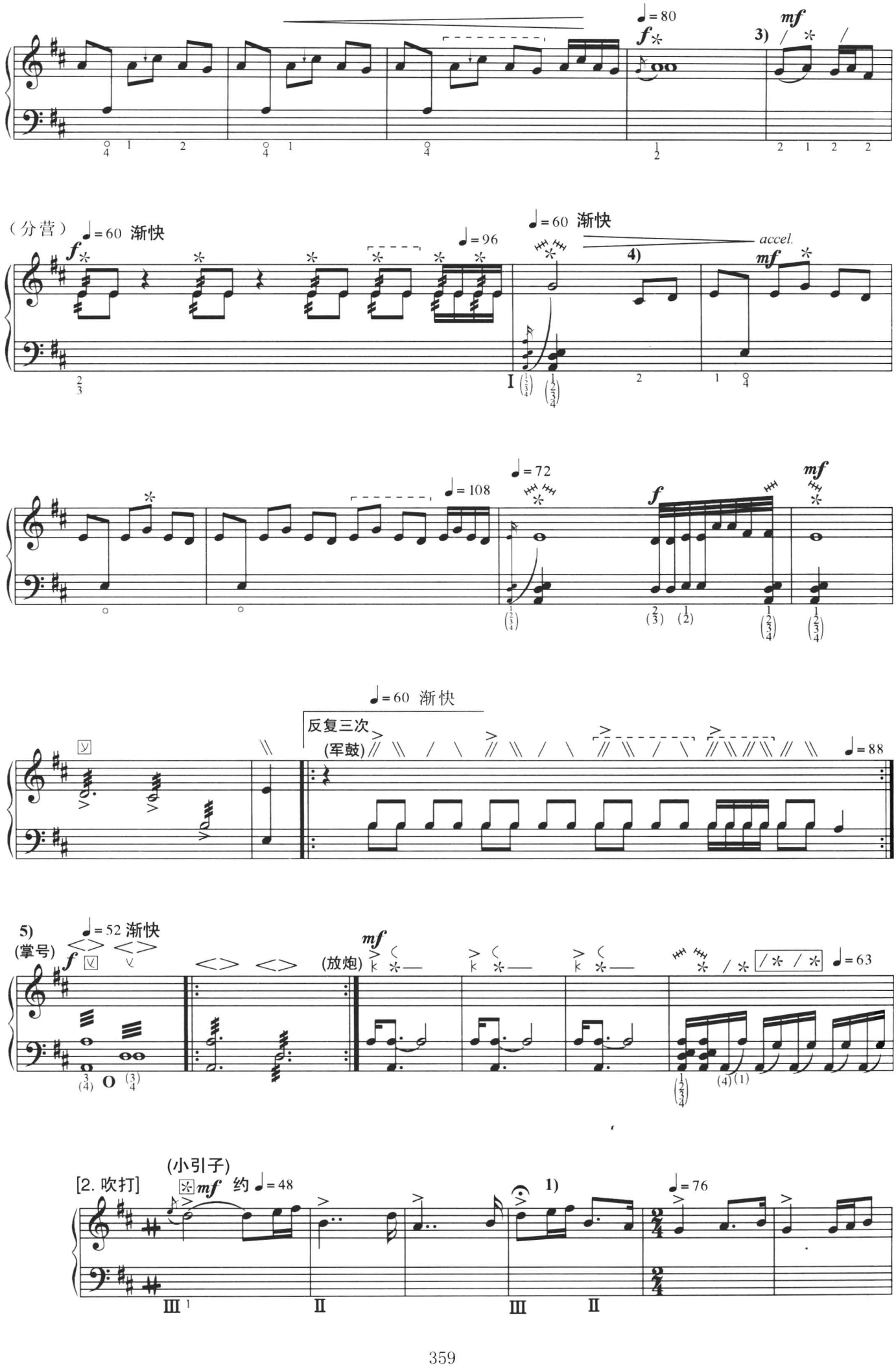
10.“乌江自刎”：是五乐句的乐段（5+5+4+7+4），旋律性比较强，表达了悲痛欲绝的情感。

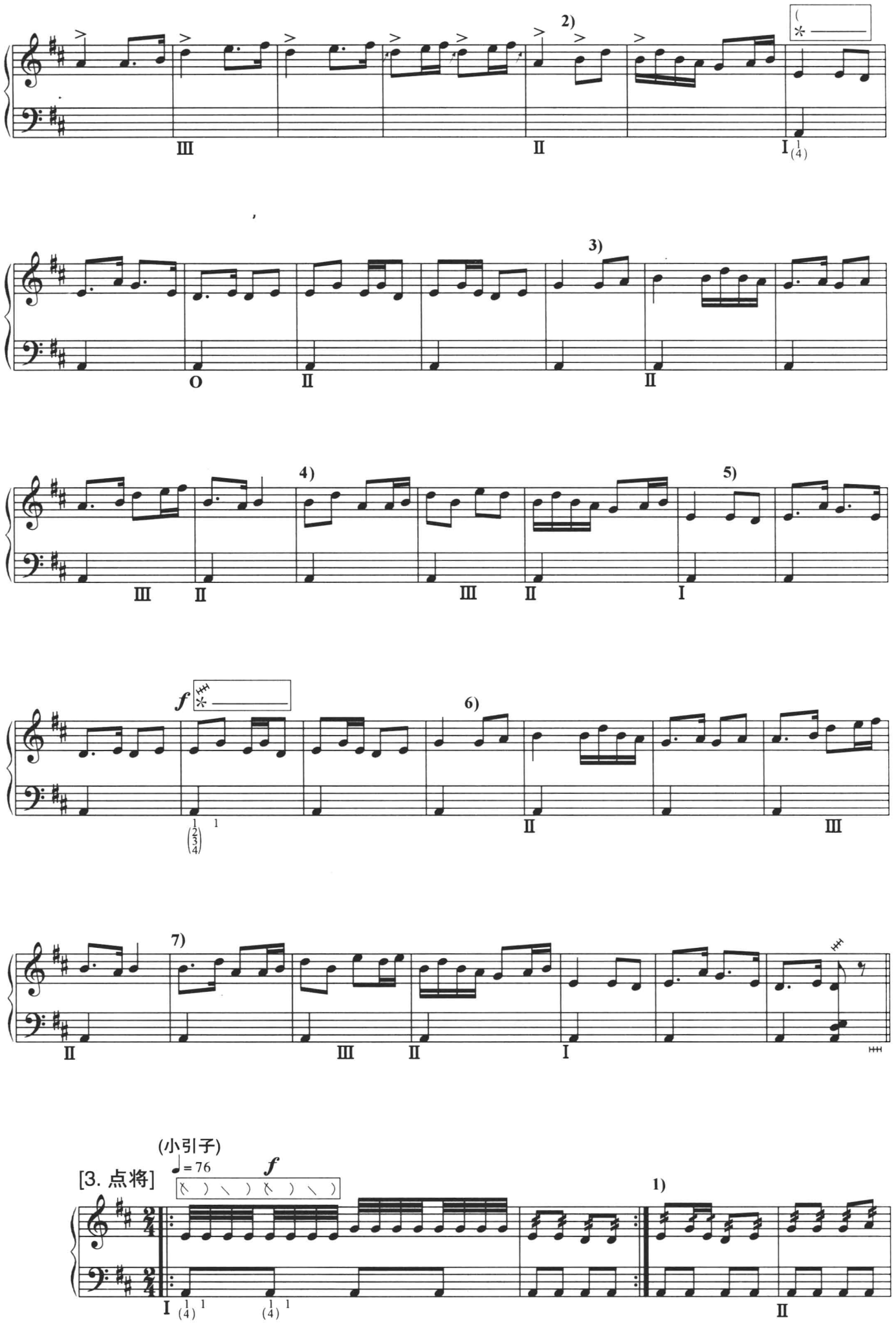
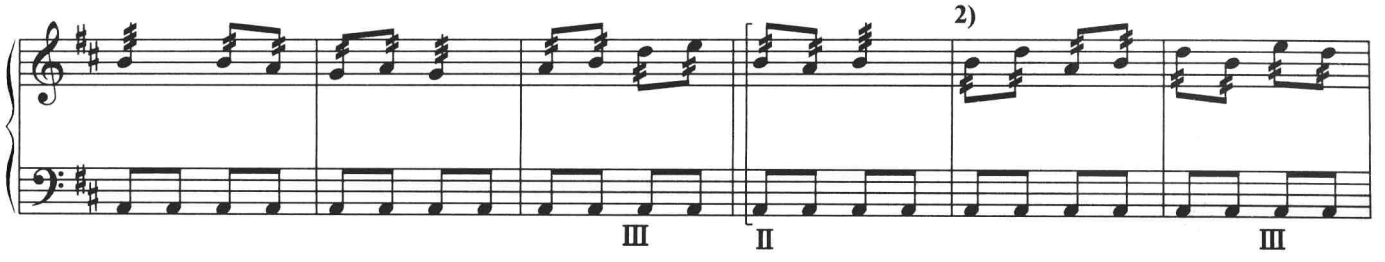
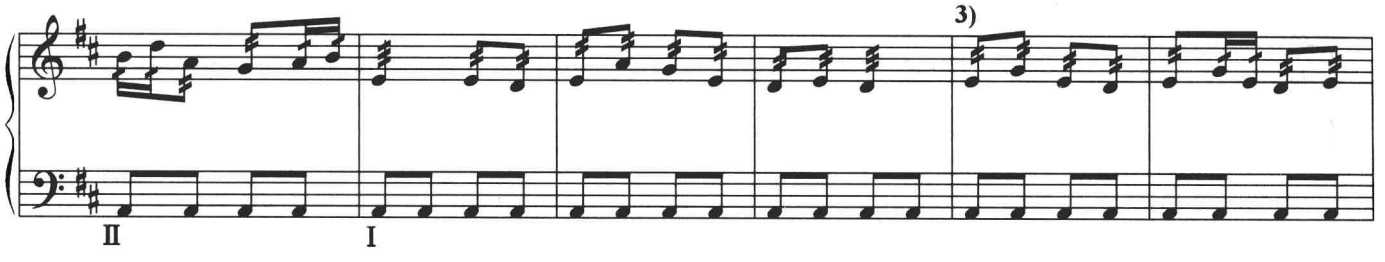
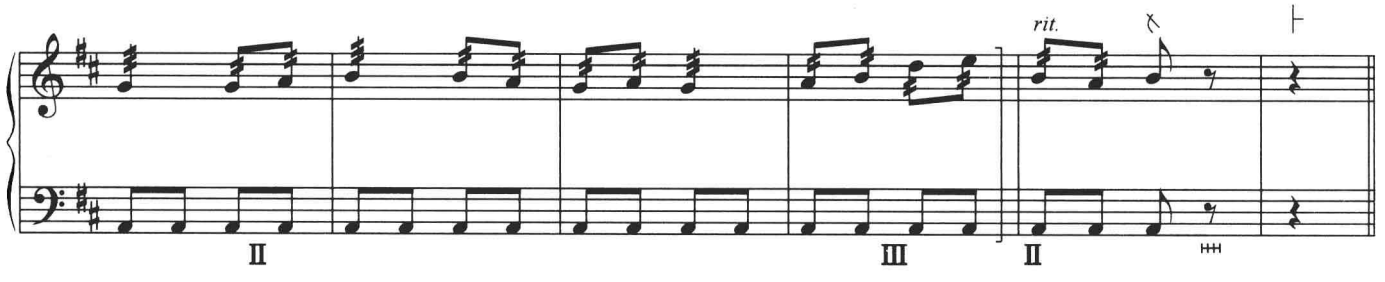
11.“众军奏凯”：是四乐句乐段（4+3+5+4），第二乐句开端用“取内”的手法，将第一乐句第2小节的素材作为其开端。

12.“诸将争功”：是三乐句乐段（5+5+4），前两句较接近，第二乐句开端的下4度音调取自第一乐句第二小节内部，第三乐句对比较大，出现16分音符节奏（有“争功”之感），所以是aa^{1}b三乐句结构。

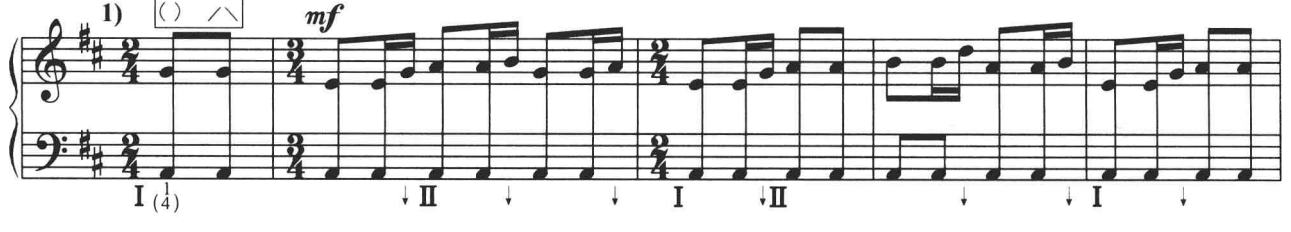
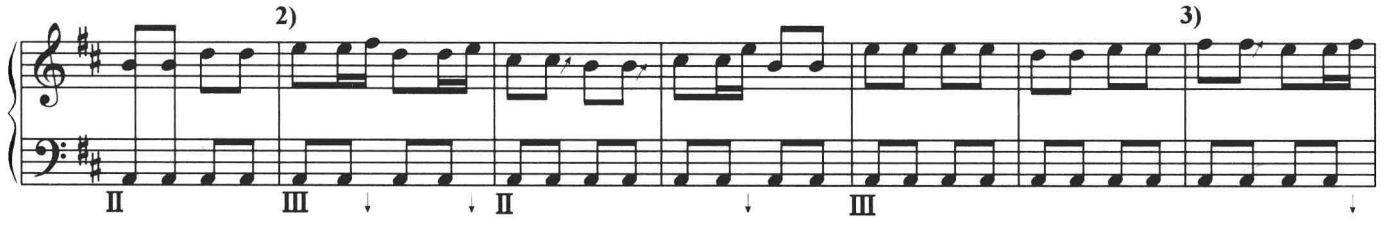
13.“得胜回营”：是四乐句乐段（7+6+5+5），第二第四乐句的开端均用了“顶真”的旋律发展手法，第三乐句的开端是第一乐句开端的向下自由摸进的“变头”。

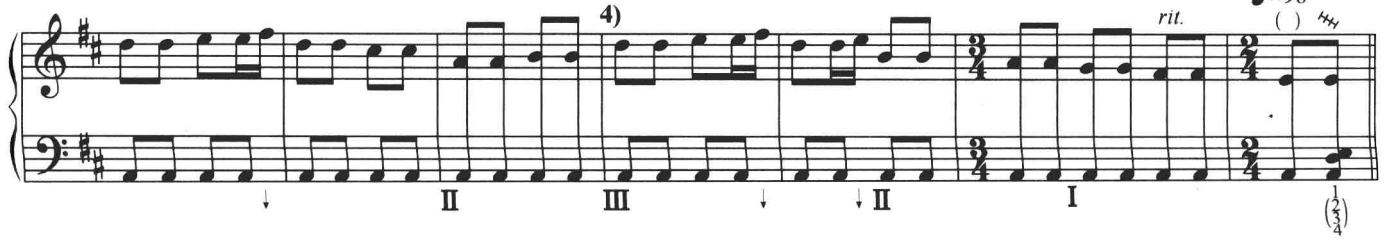
例380　琵琶古曲《十面埋伏》　李廷松演奏并整理

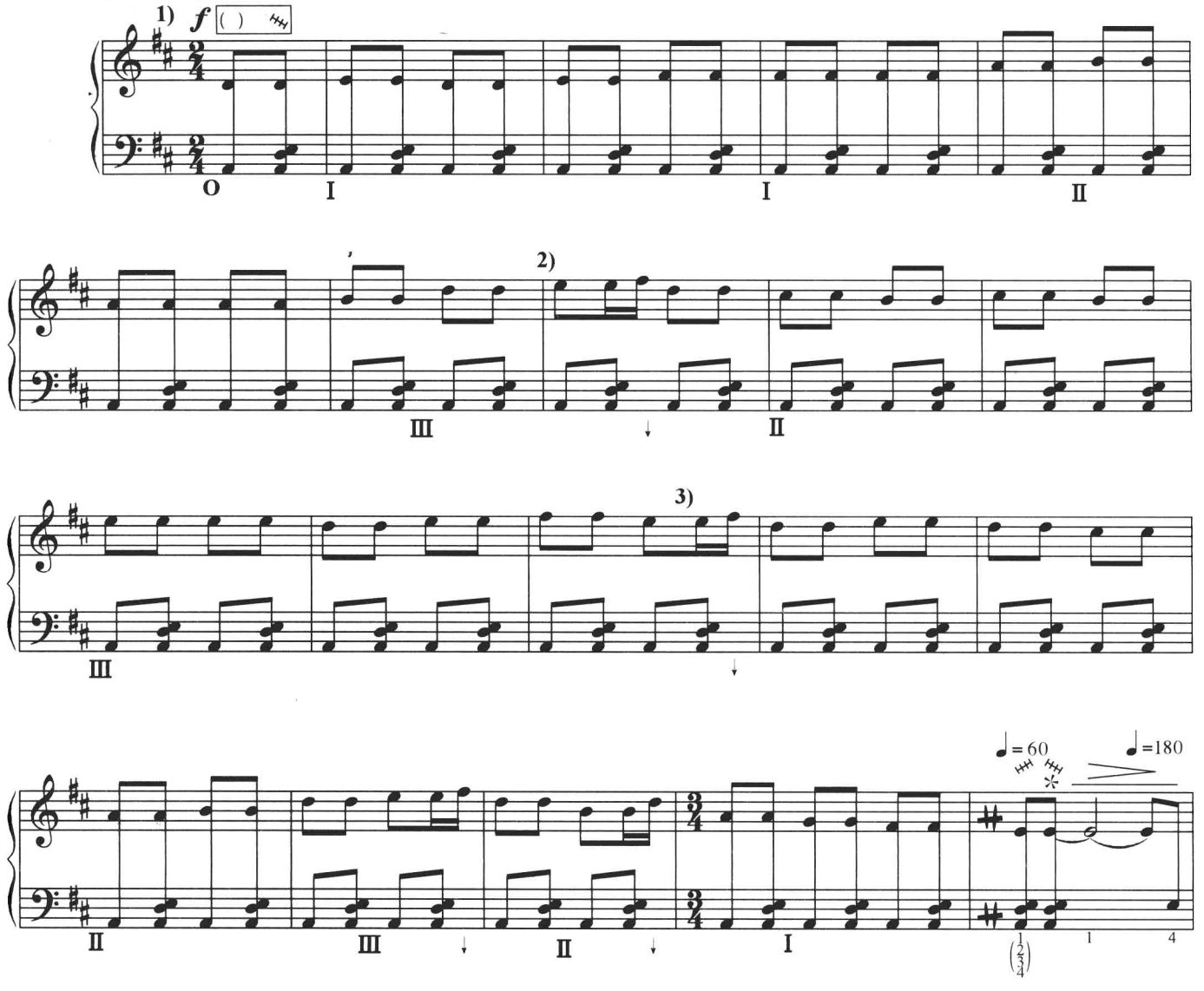
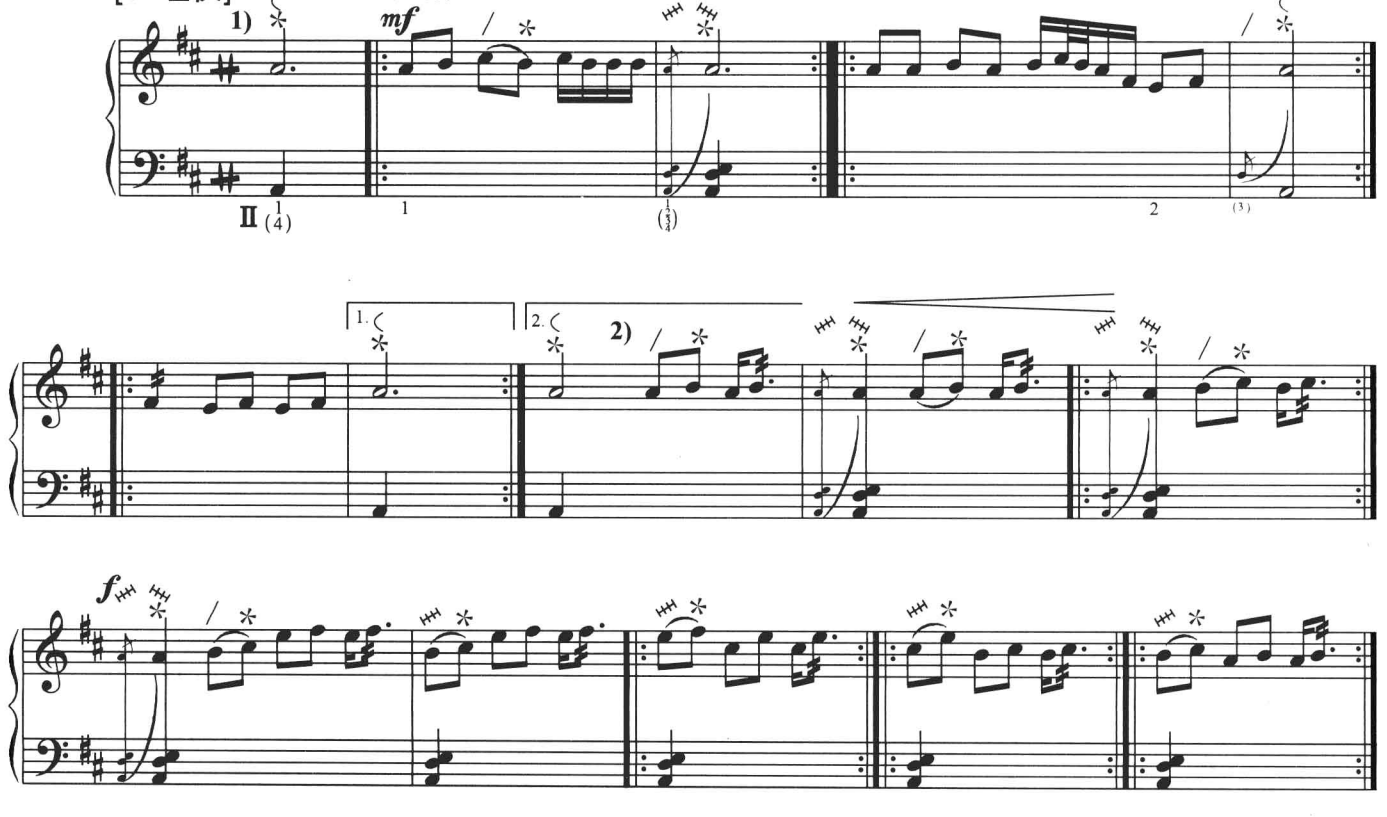
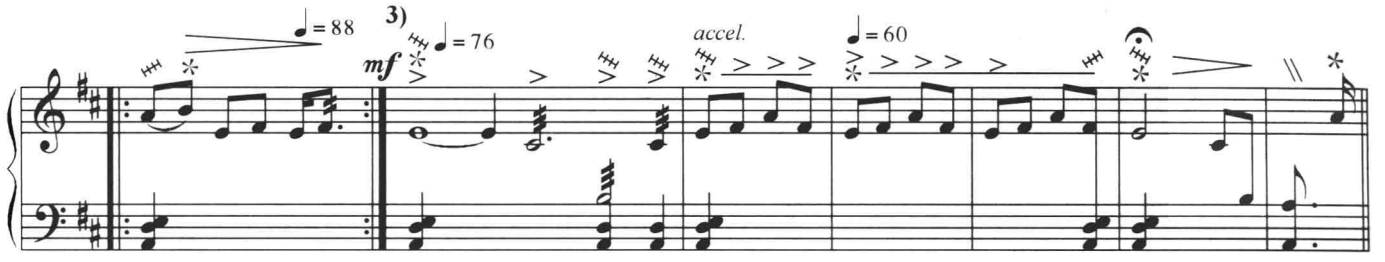


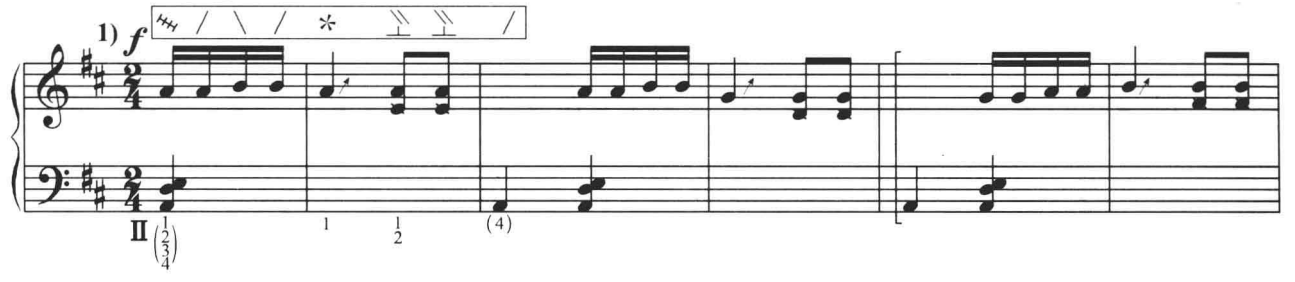
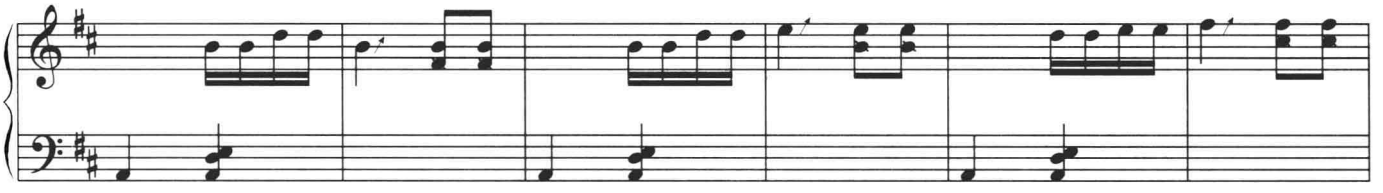
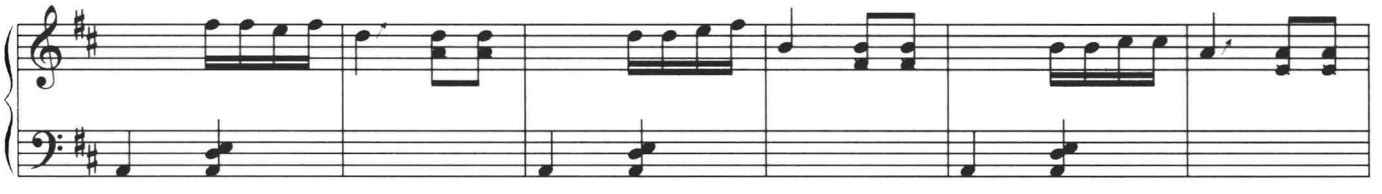
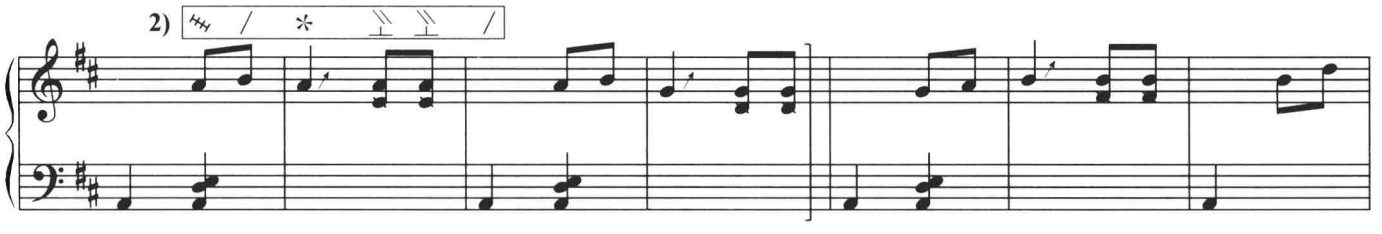
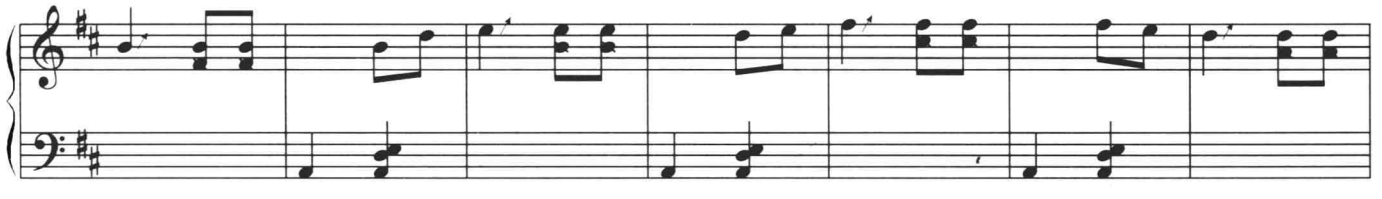
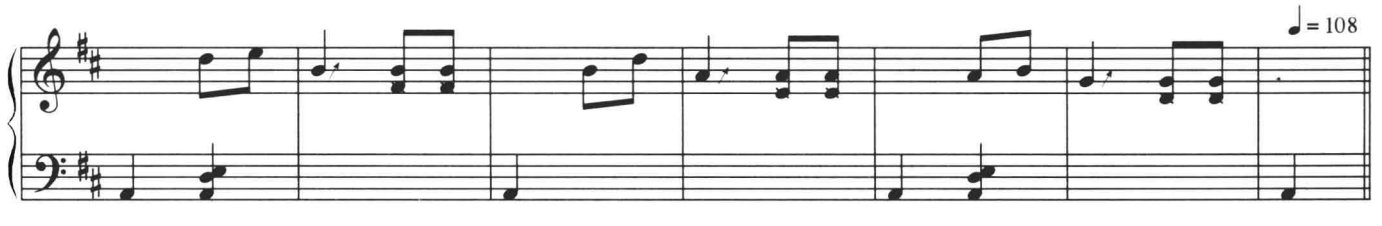
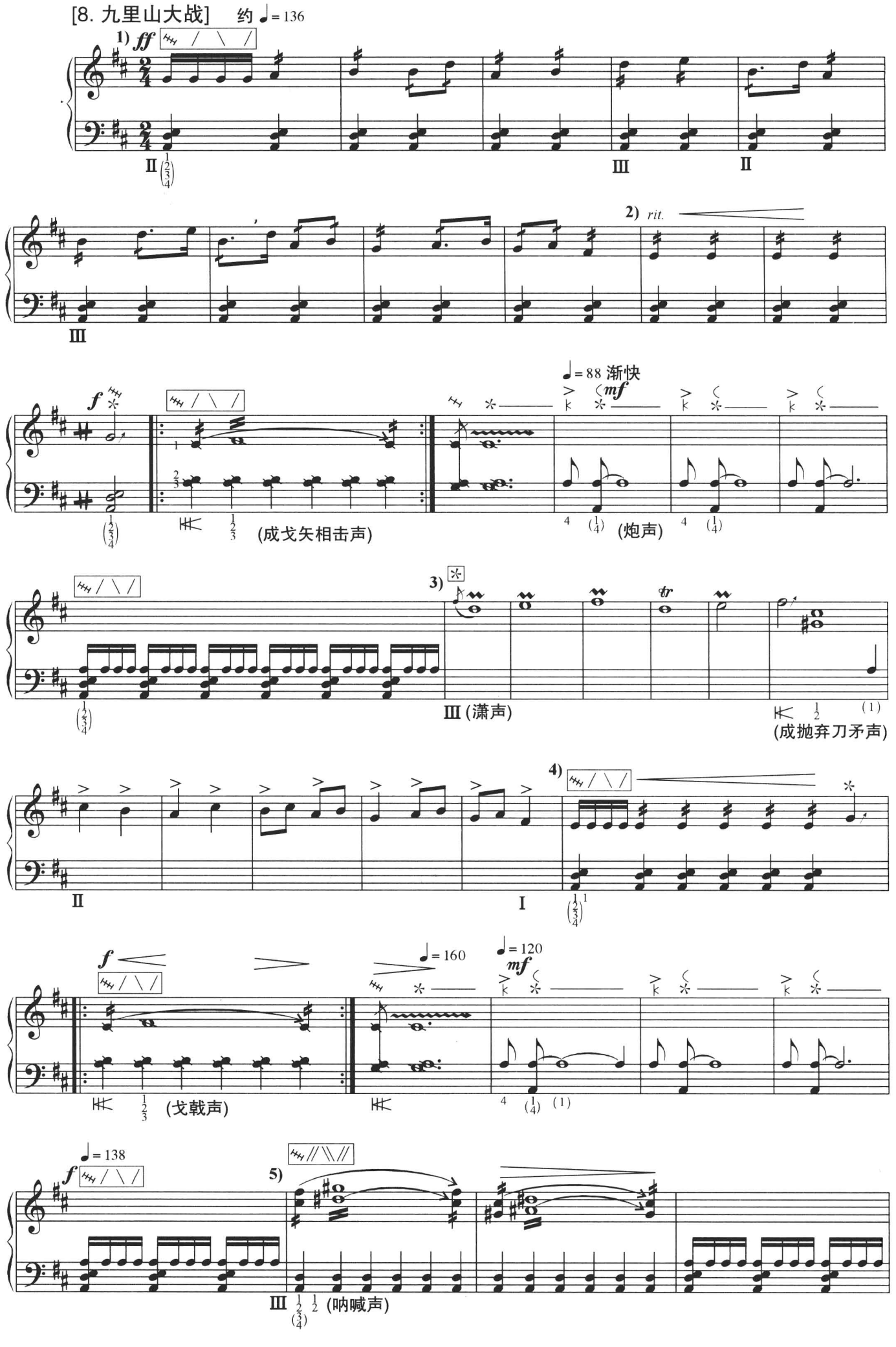
♩= 80
f
3)
mf
（分营）
♩= 60 渐快
f
♩= 96
♩= 60 渐快
accel.
4)
mf
♩= 72
♩= 108
f
mf
♩= 60 渐快
反复三次
(军鼓)
♩= 88
5)
(掌号)
♩= 52 渐快
f
mf
(放炮)
♩= 63
(小引子)
[2. 吹打]
mf
约 ♩= 48
1)
♩= 76

2)
3)
4)
5)
6)
7)
f
(小引子)
♩= 76
[3. 点将]
1)



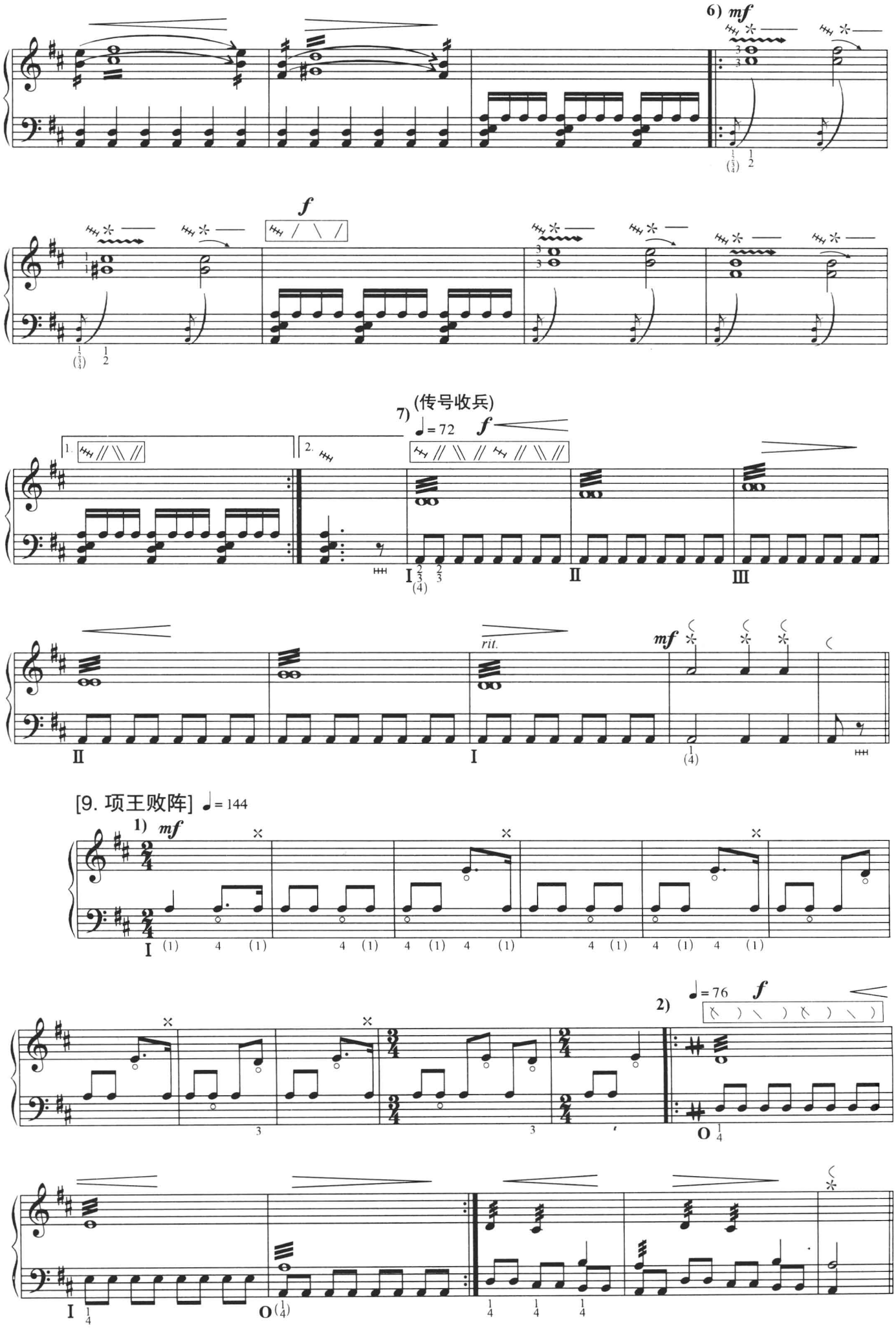
[4. 排阵] ♩=44 渐快 慢起渐快

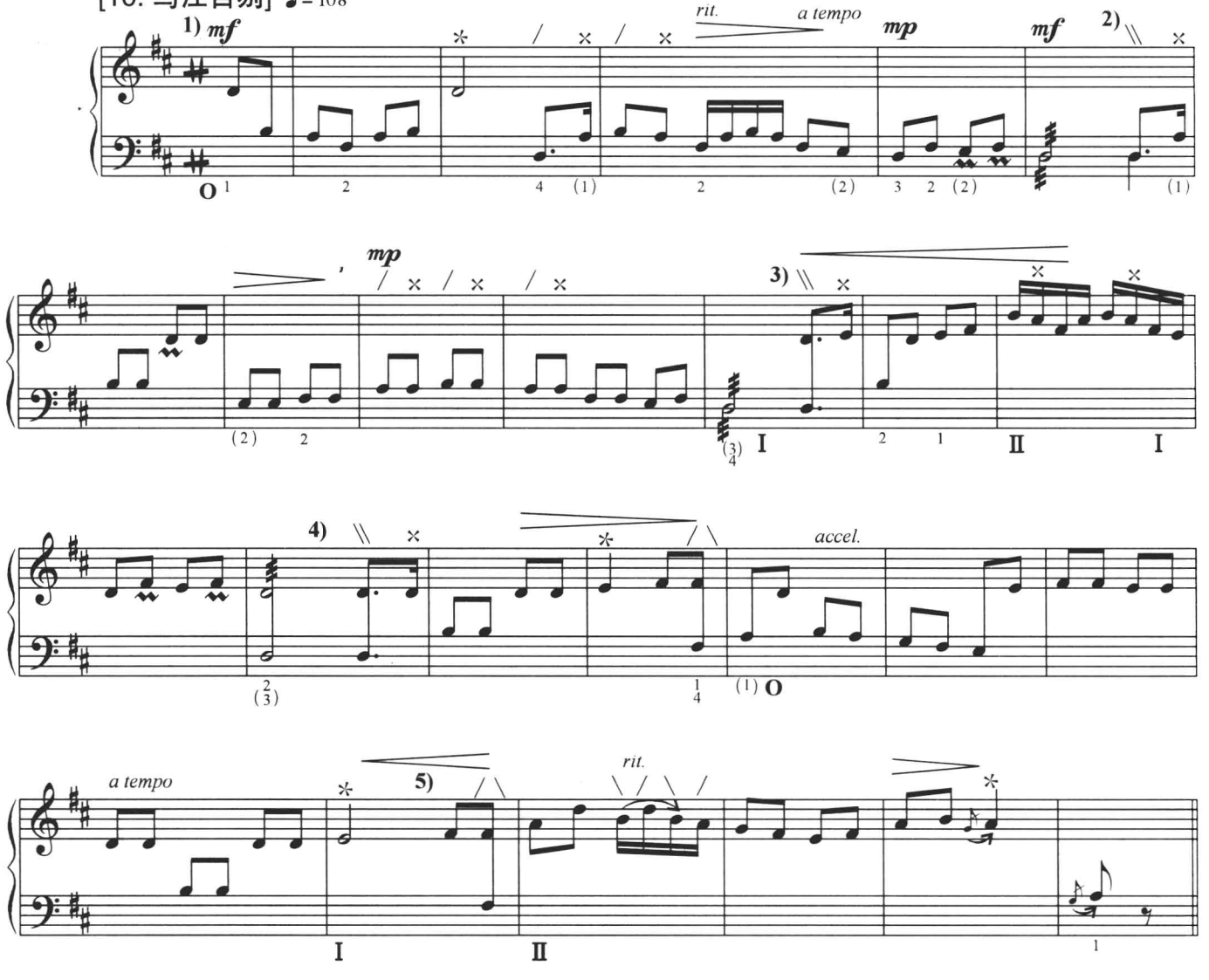
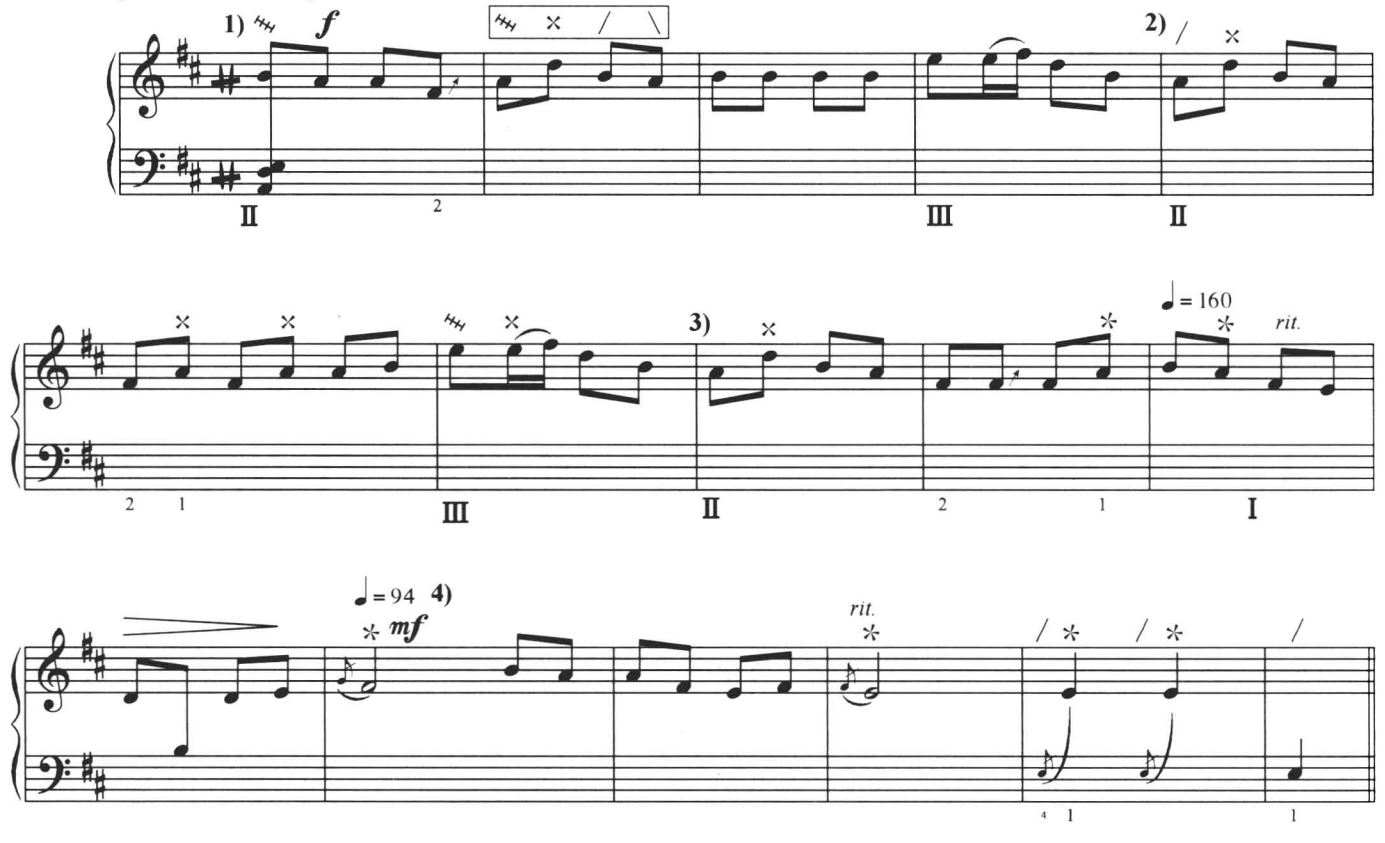
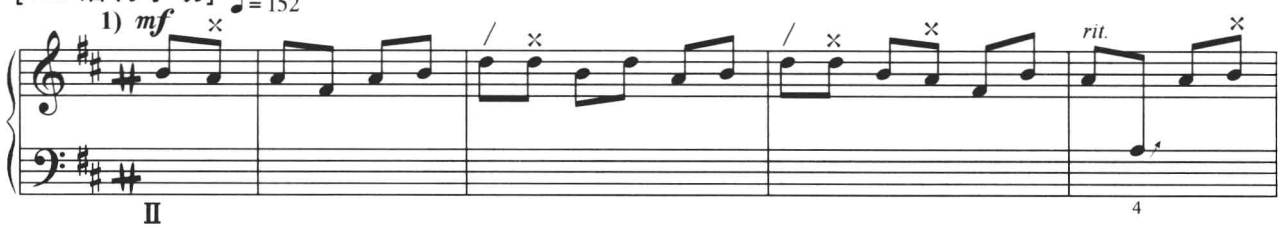
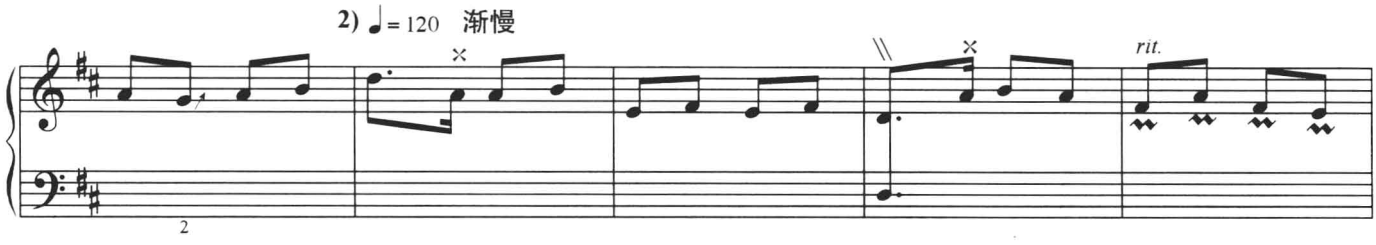
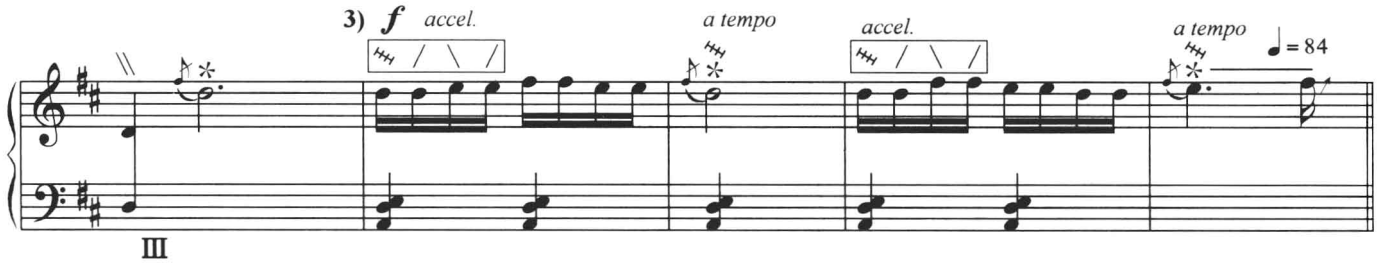




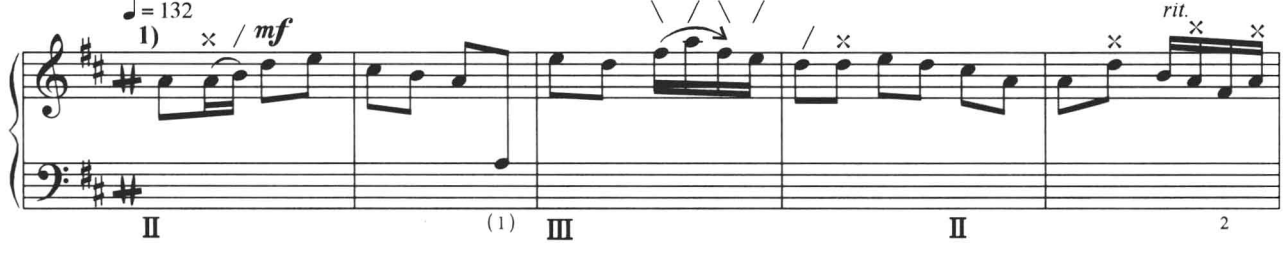
[5. 走队] ♩=60 渐快

[6. 埋伏] ♩=66 由慢渐快



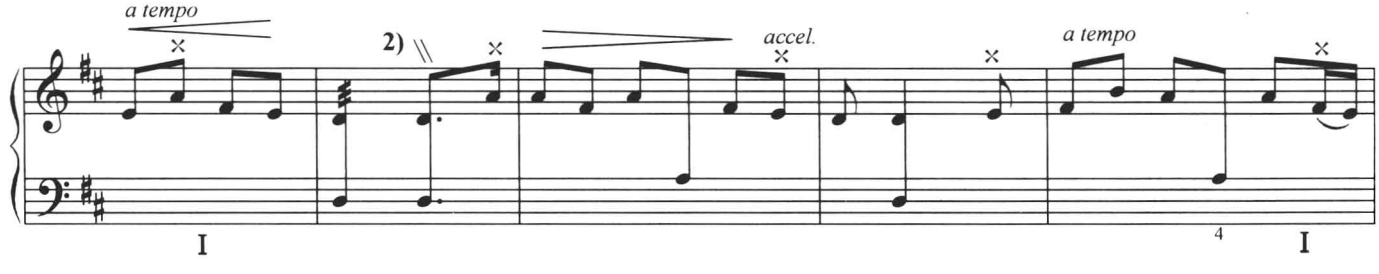
[7. 鸡鸣山小战] ♩= 92 由慢渐快



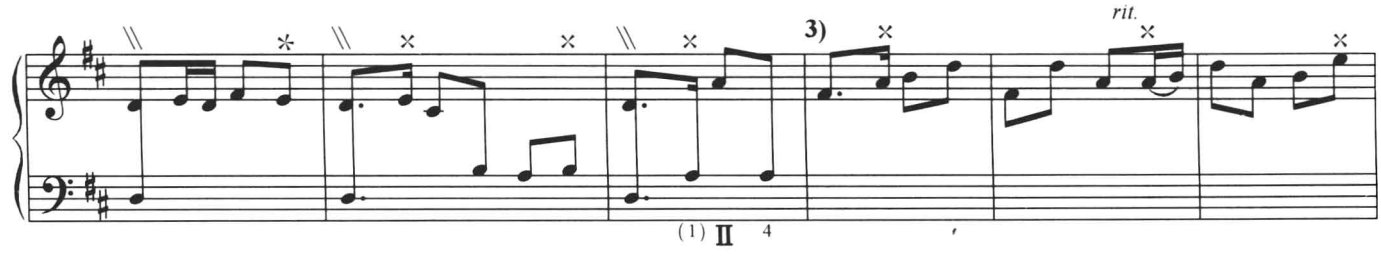
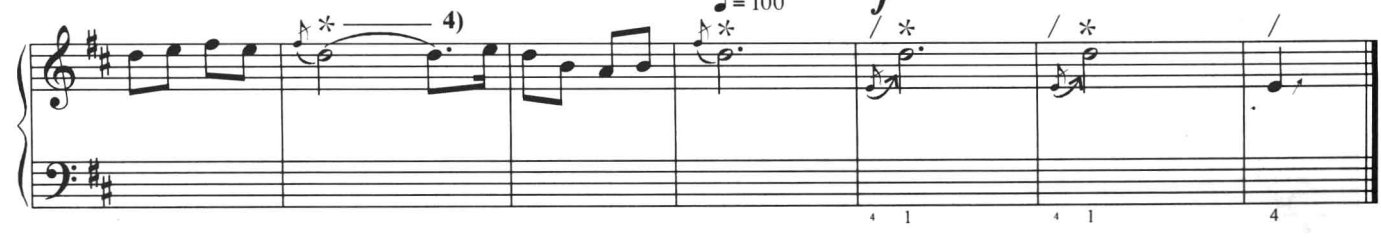
[8. 九里山大战] 约 ♩= 136
1) ff
II
III
II
2) rit.
III
f
♩= 88 渐快
mf
(成戈矢相击声)
(炮声)
3)
III (潇声)
(成抛弃刀矛声)
4)
II
I
f
♩= 160
♩= 120
mf
(戈戟声)
(1)
♩= 138
f
5)
III
(呐喊声)

6) mf
f
7) (传号收兵)
♩= 72 f
1.
2.
rit.
mf
[9. 项王败阵] ♩= 144
1) mf
2) ♩= 76 f

[10. 乌江自刎] ♩= 108

[11. 众军奏凯] ♩= 92

[12. 诸将争功] ♩= 152



[13. 得胜回营]



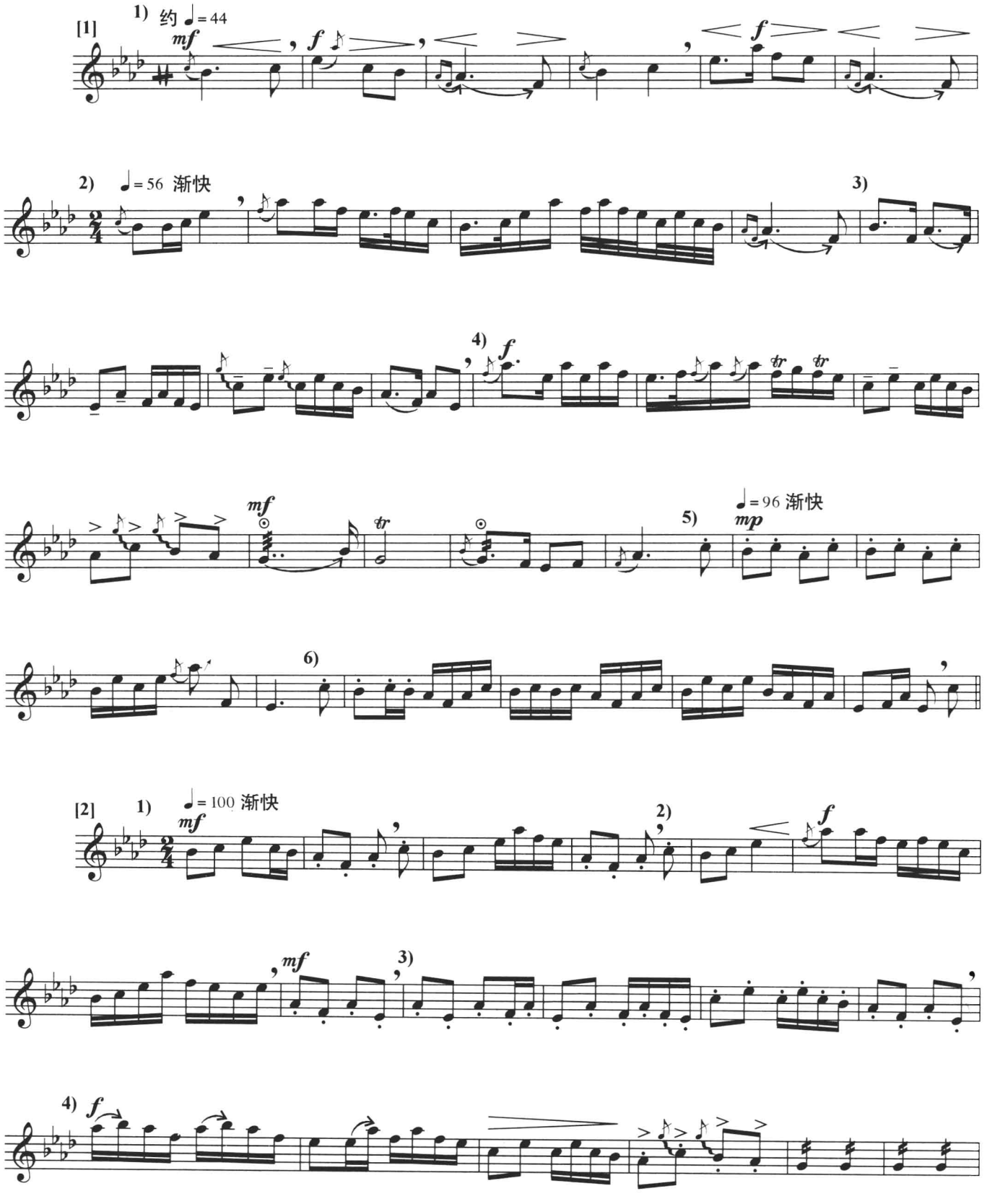
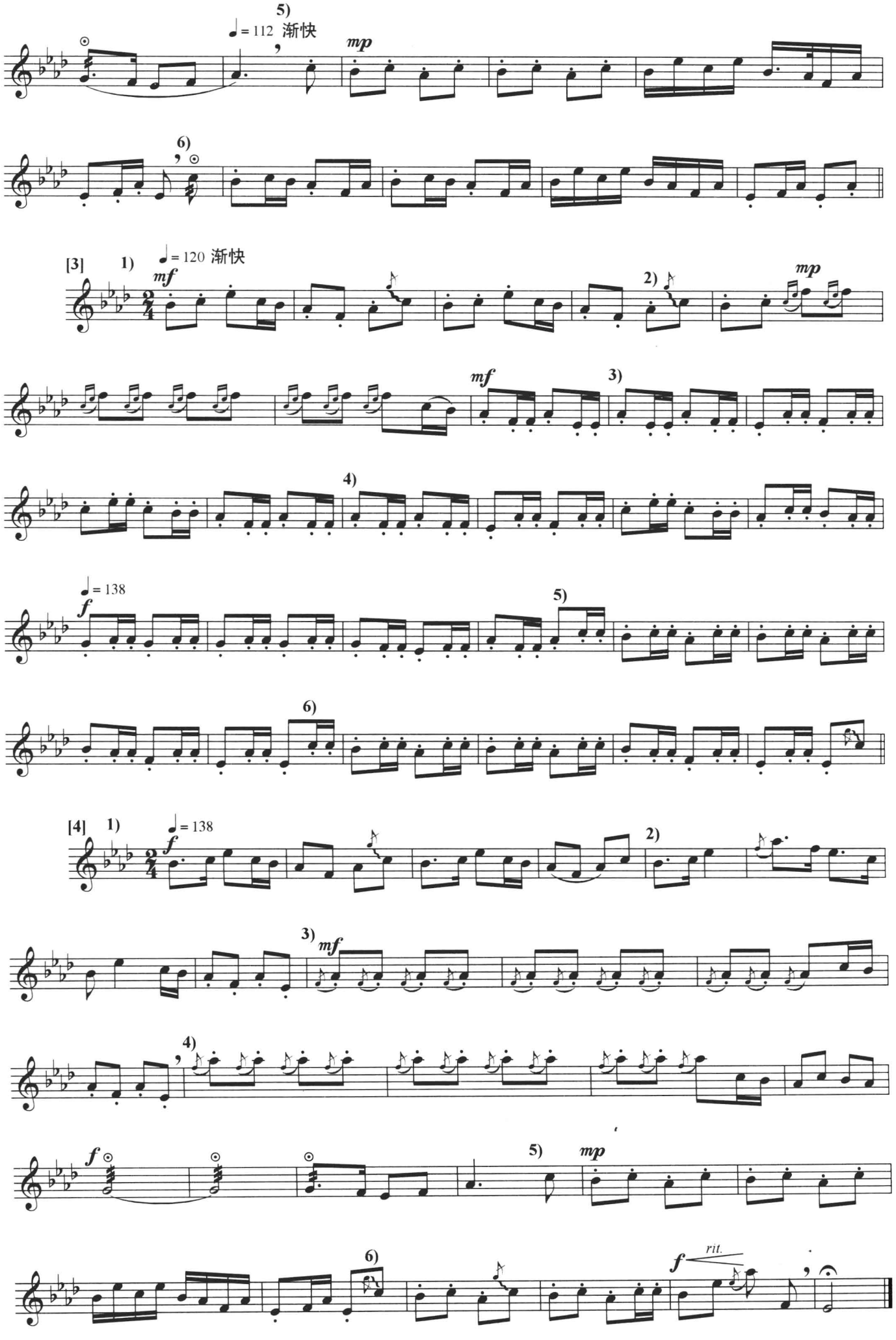




例381是北方民间乐曲笛子独奏曲《喜相逢》。这首作品是内蒙地区张家口北部一带流行的民间乐曲，表现了非常活泼、欢乐的情绪。

作品共四段，完全采用变奏的音乐发展手法。每段可分为六乐句。第一段的第一乐句节奏比较舒缓为6小节，后三段的第一乐句由于节奏紧凑明快，均成为4小节的乐句。其他的乐句，除了各段的第四乐句为扩充性的8小节以外，均成为4小节的乐句。因此，第一段共30小节，第二、三、四段，各段均为28小节。

作品的四个段落，速度愈来愈快，节奏愈来愈欢快活泼，又运用了“历音”、“ 滑奏”、“装饰音”、“断奏”等手法，使作品的效果非常好，因此深受人们喜爱。

例381 《喜相逢》民间乐曲 冯子存演奏 王铁锤记谱

5)
♩= 112 渐快
mp
6)
[3]
1)
♩= 120 渐快
mf
2)
mp
mf
3)
4)
♩= 138
f
5)
6)
[4]
1)
♩= 138
f
2)
3)
mf
4)
f
5)
mp
6)
f
rit.

例382是天才的民间音乐作曲家华彦钧先生的二胡独奏曲《二泉映月》。这是一首20世纪的经典作品，其旋律之美妙，其情感之真挚，其乐思流淌之流畅自然，处处显示了盲人音乐家华彦钧先生的天才的才华。作品的主题非常鲜明，其结构绝对未受固定框架规范的制约。但我们仍能从旋律的自然舒展的发展中找到它的内在结构形态，即自然变体变奏式的结构，可以用下面的标记显示其结构形态的布局。

引子

5小节

A段(主题)两乐句

a句 b句

6 + 2

A^1段(变体)四乐句

a a^1 b b^1

7 + 6 + 2 + 4

A^2段(变体)四乐句

a a^2 a^3 b

7 + 6 + 3 + 4

A^3段(变体)两乐句

a b^2

9 + 4

A^4段(变体)两乐句

a b^2

12 + 4

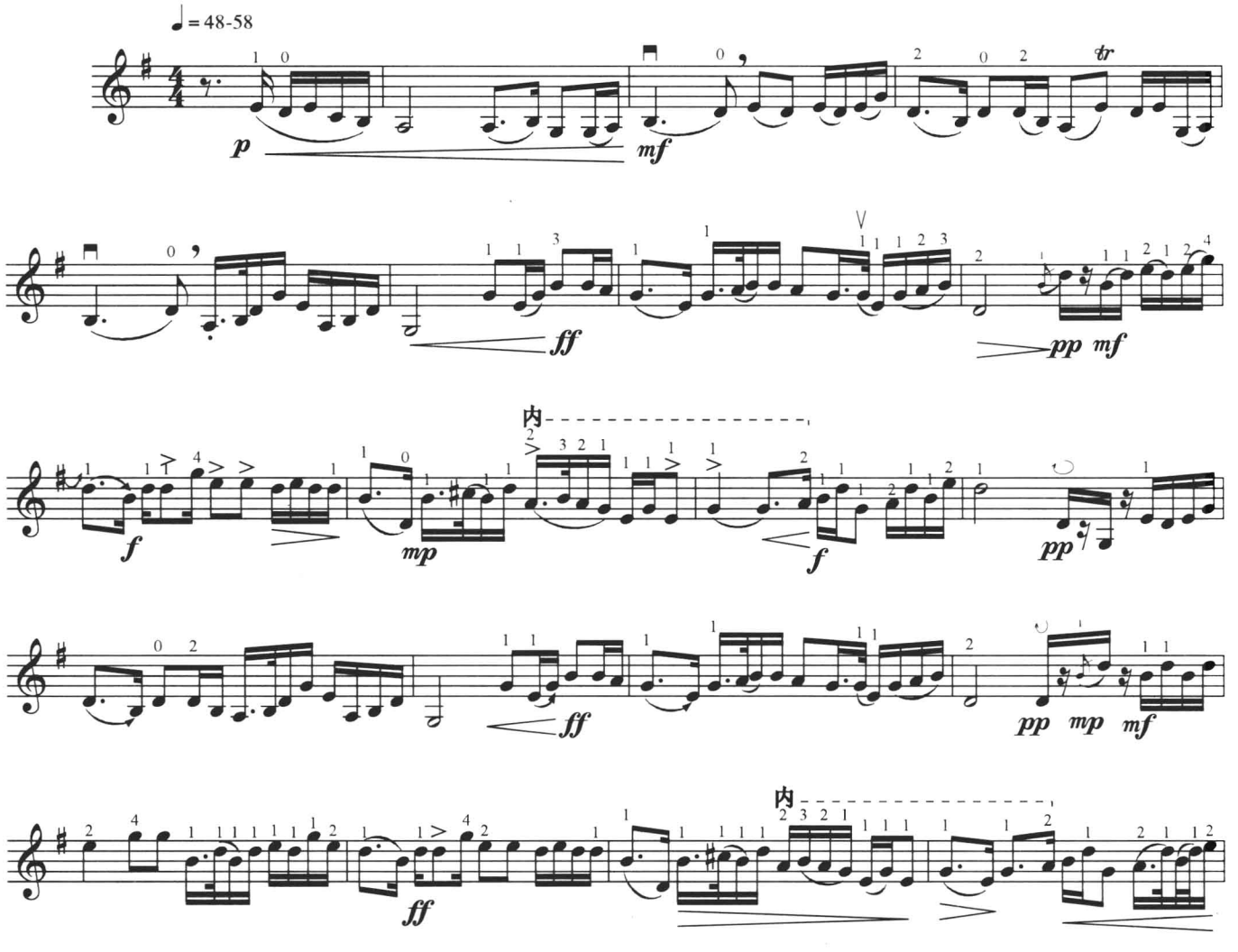
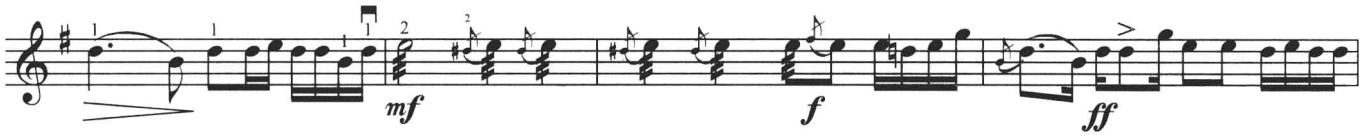
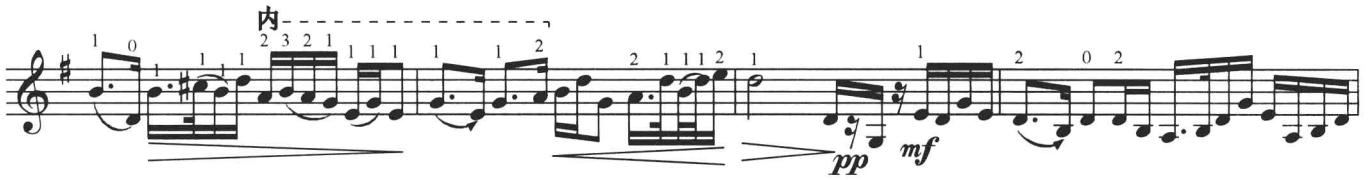
A^5段(结尾)一乐句

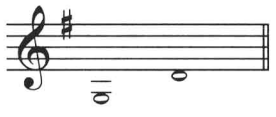
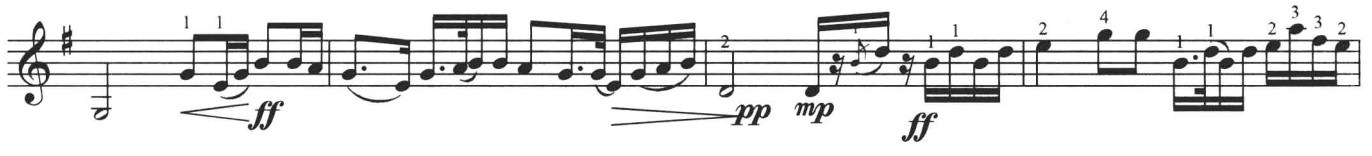
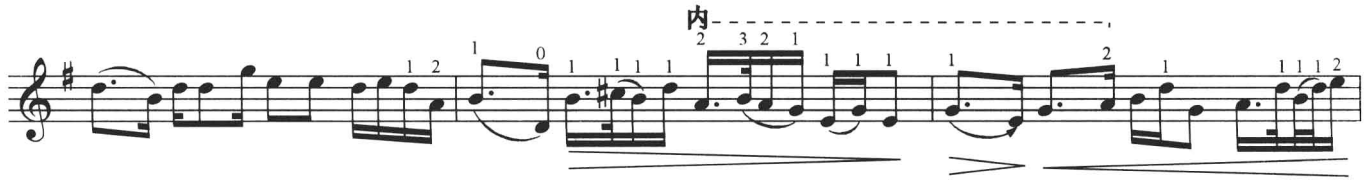
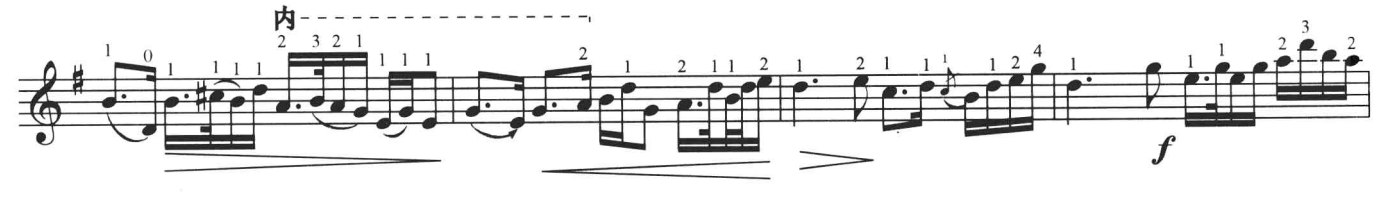
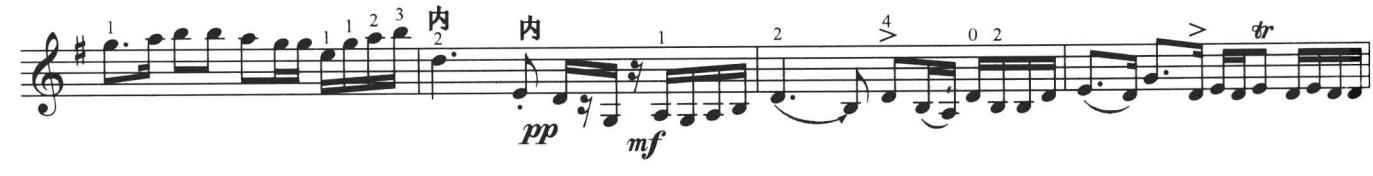
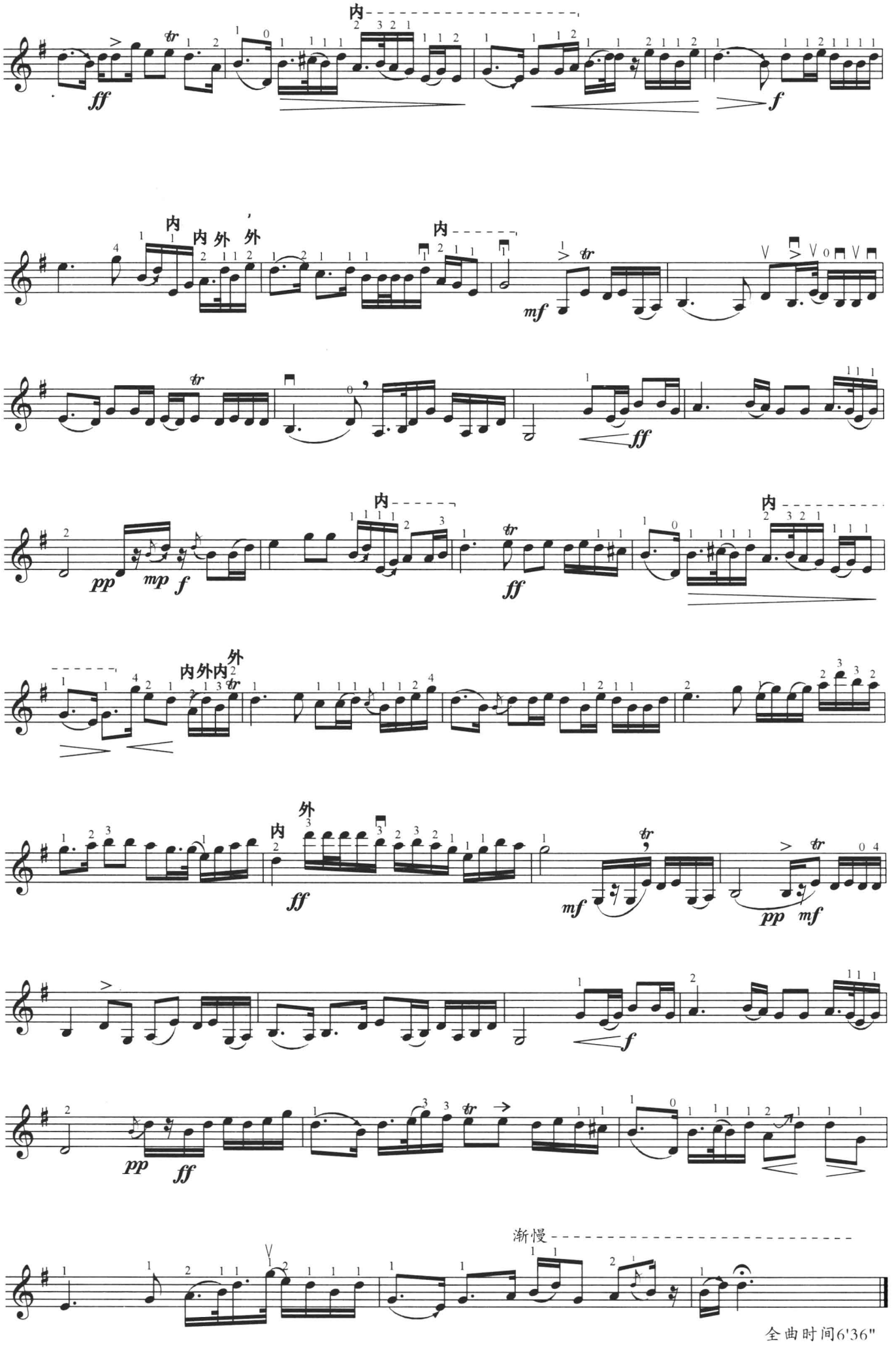
a

7小节

这首作品是以江苏省无锡市惠泉山“天下第二泉”为乐思的契机，描绘了“清泉”、“月夜”等美丽风光的景色，表达真挚的人间真情和寄托，深深地感动了每一个人。

例382 华彦钧的二胡独奏曲《二泉映月》 杨荫浏记谱 储师竹 黎松寿拟订指法

1=G （15弦，用中、老弦比一般二胡低五度）



定弦：  （阿炳演奏的二胡，内弦用老弦，外弦用中弦：定弦是g-d^{1}。）



全曲时间6'36"

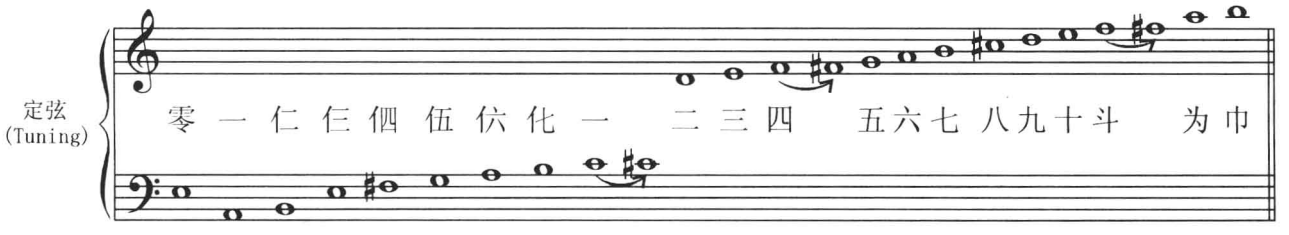
例383是20世纪日本著名作曲家三木稔的箏独奏作品《华丽之序》。这是一首非常有特点的作品，风格很别致，意境非常富于诗意。其调式是运用日本的民族调式，日本的风格韵味非常浓厚。

这首作品原本是作为他的作品《华丽》的前奏曲，但作者已说明它可以作为独立的作品演奏。

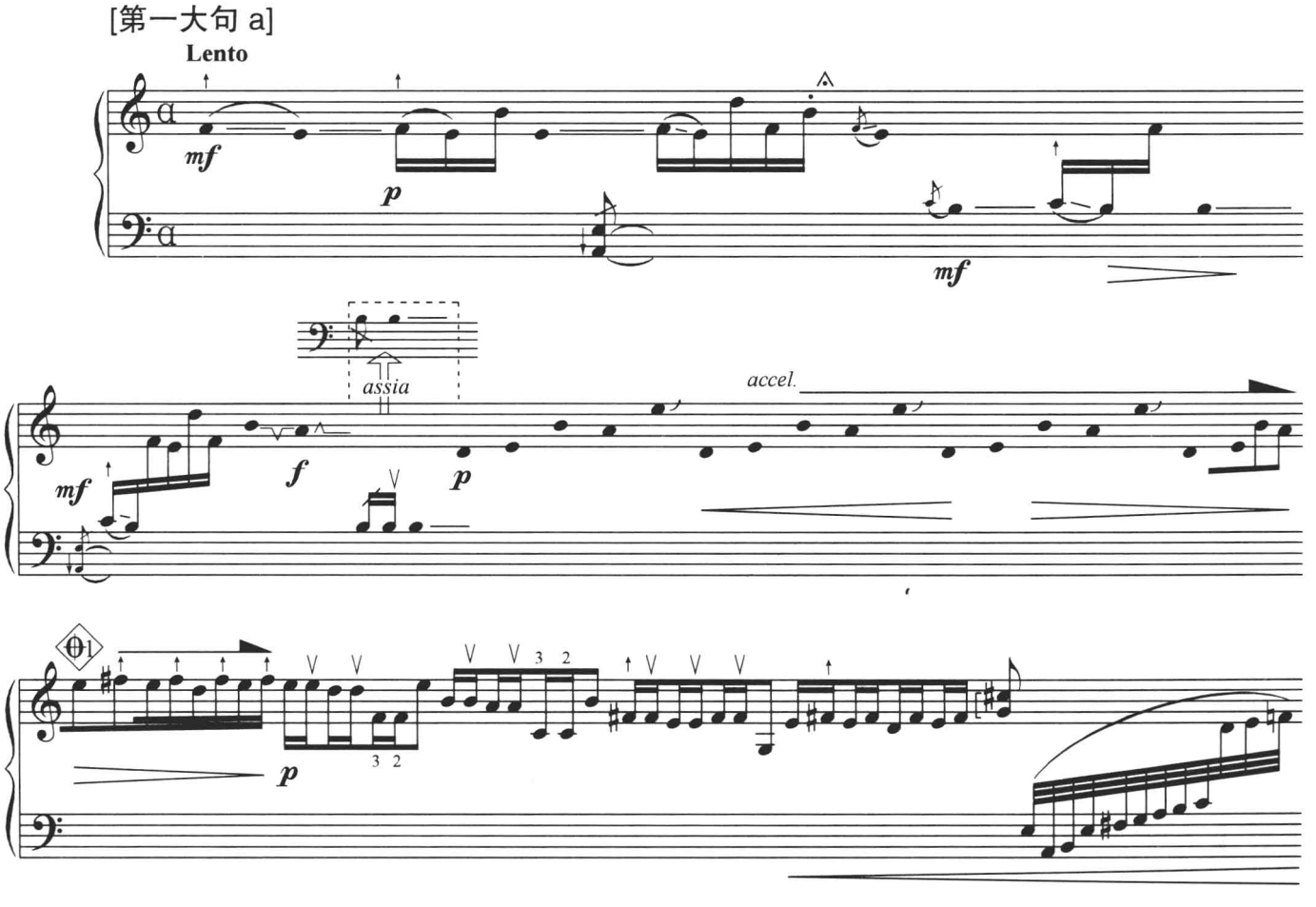
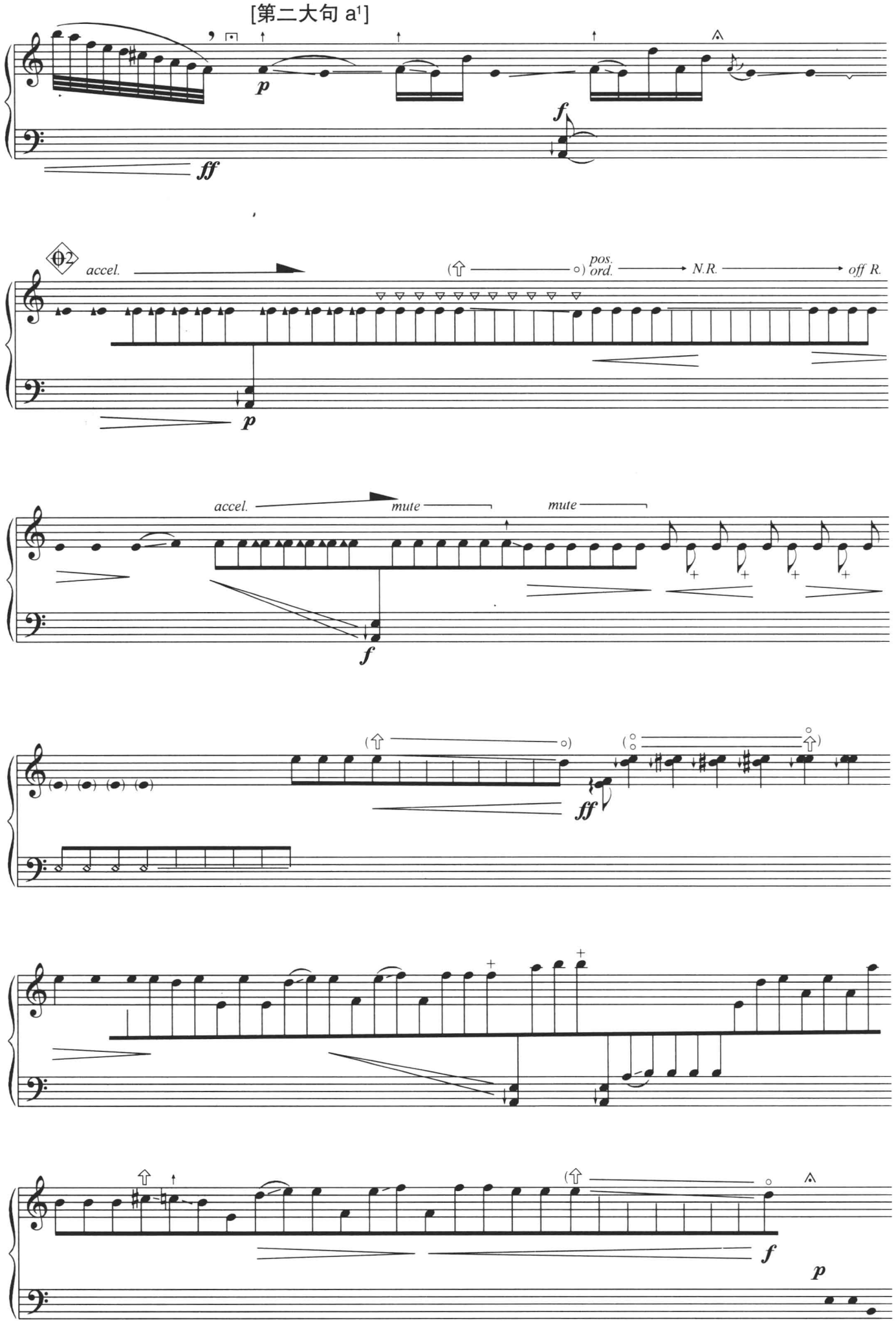
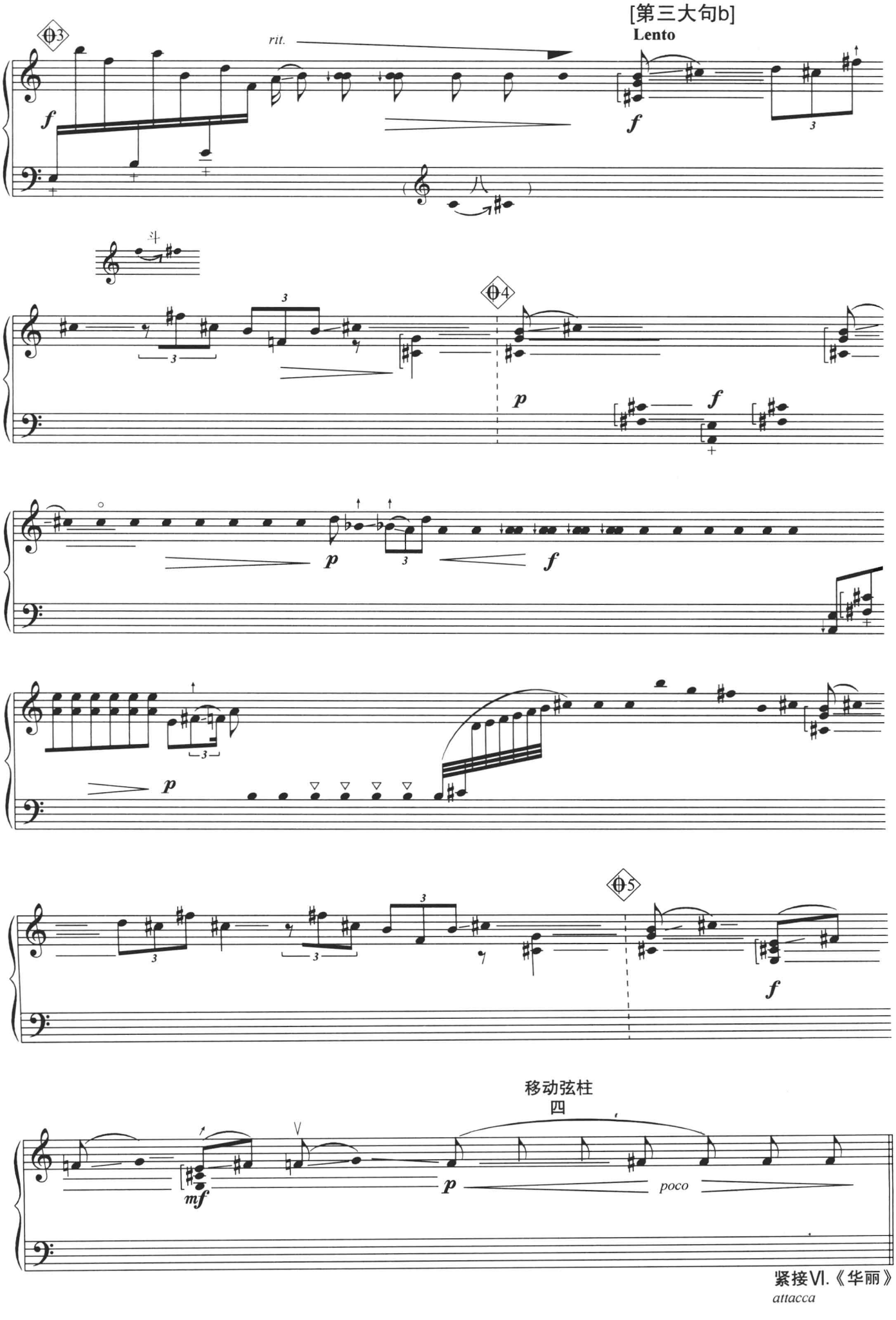
这首作品的结构非常独特而自由，而且整个运用无节拍的散板。这首作品在曲式上基本上是可以分为三个大乐句的一部性曲式结构形态。前两句的开端相同，发展不同而且很自由地伸展，第三乐句是对比性质的，因此是aab型三大乐句的形态。

前两句的调性建立在C为基础音，第三句的调性建立在D的基础音上，上移了大二度。

为了让大家进一步研究这首作品的特点，我们在谱例上保留了原曲的说明性文字。

例383　三木稔的箏曲《华丽之序》

乐曲说明：此序曾以《华丽》之名单独上演。为配合1978年9月、10月日本音乐集团第五次海外公演，于1978年8月追加作曲。9月12日在雅典里卡贝塔斯露天剧场初演，接着由野坂惠子在伦敦伊丽莎白皇后大厅、纽约卡内基音乐厅以初演系列形式演奏。

单独演奏《华丽》时，可以从若干省略方法中自由加以选择。在完整演奏《箏谭诗集　第二集“春”》时，这个序也可以省略不奏。为了便于调弦，也可以使用最短的序。

省略法(1)：省略 ⓪1~ ⓪3，⓪4~ ⓪5(最短)
省略法(2)或(3)：省略 ⓪2~ ⓪3，(⓪4~ ⓪5)

[第二大句 a¹]
p
f
ff
θ2
accel.
pos.
ord.
N.R.
off R.
p
accel.
mute
mute
f
ff
f
p

[第三大句b]
Lento
θ3
rit.
f
f
斗
θ4
p
f
p
f
p
θ5
f
移动弦柱
四
mf
p
poco
紧接Ⅵ.《华丽》
attacca

例384是在南京艺术学院任教的著名作曲家庄曜的古筝独奏曲《箜篌引》，这是一首很有特色的结构比较自由的音乐材料多变换的当代优秀作品，其结构是一个两大部分的二部性大型结构，但不是欧洲古典音乐典型的单二部曲式、复二部曲式。作品共有一百七十小节，其曲式结构框架如下：

前奏 12小节 (1-12)　　A 第一部分 24小节 (13-26)　　连接部 10小节 (36-46)

3乐句　　2大句　　2乐句

3 + 5 + 4　　引入 2 + a 14 + a^1 8　　5 + 5

Largo Lento　　Largo Adagio Lento　　Andante

B 第二部分 124小节

I 81小节(47-127)　　II 43小节(128-170)

引入 b b^1 b^2 展开 连接 c　　引入 b^3 展开(扩大等) c(结尾)

4+13+8+‖:4:‖+16 + 6 + 30　　5 +‖:4:‖ + 20 + 14

Allegro

结构两大部分的速度对比非常鲜明：

第一部分——慢板

第二部分——快板

我认为《箜篌引》能获得音乐界的好评能受到演奏家及听众的喜爱，是由于这首作品具有以下特色。

1. 运用了作者设计的独特的古筝21弦的特殊定弦（de♯ga♯c）。

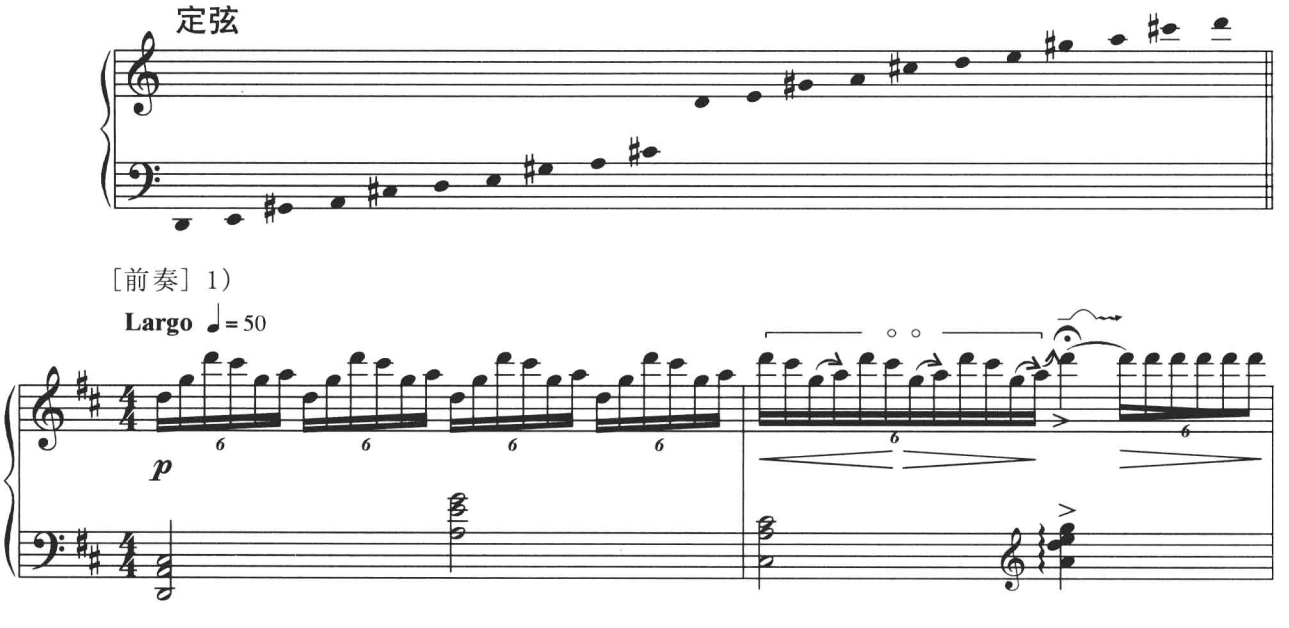
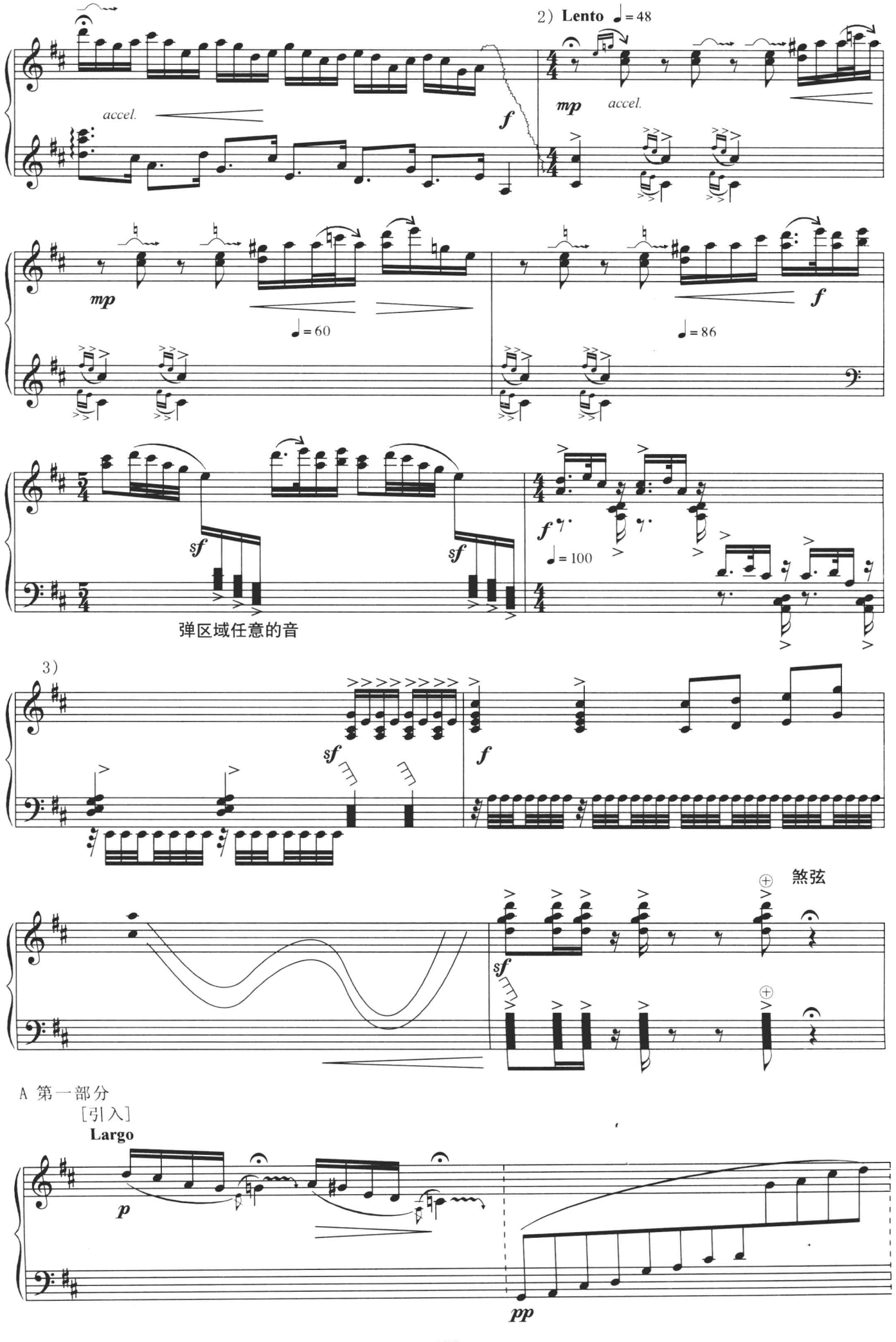
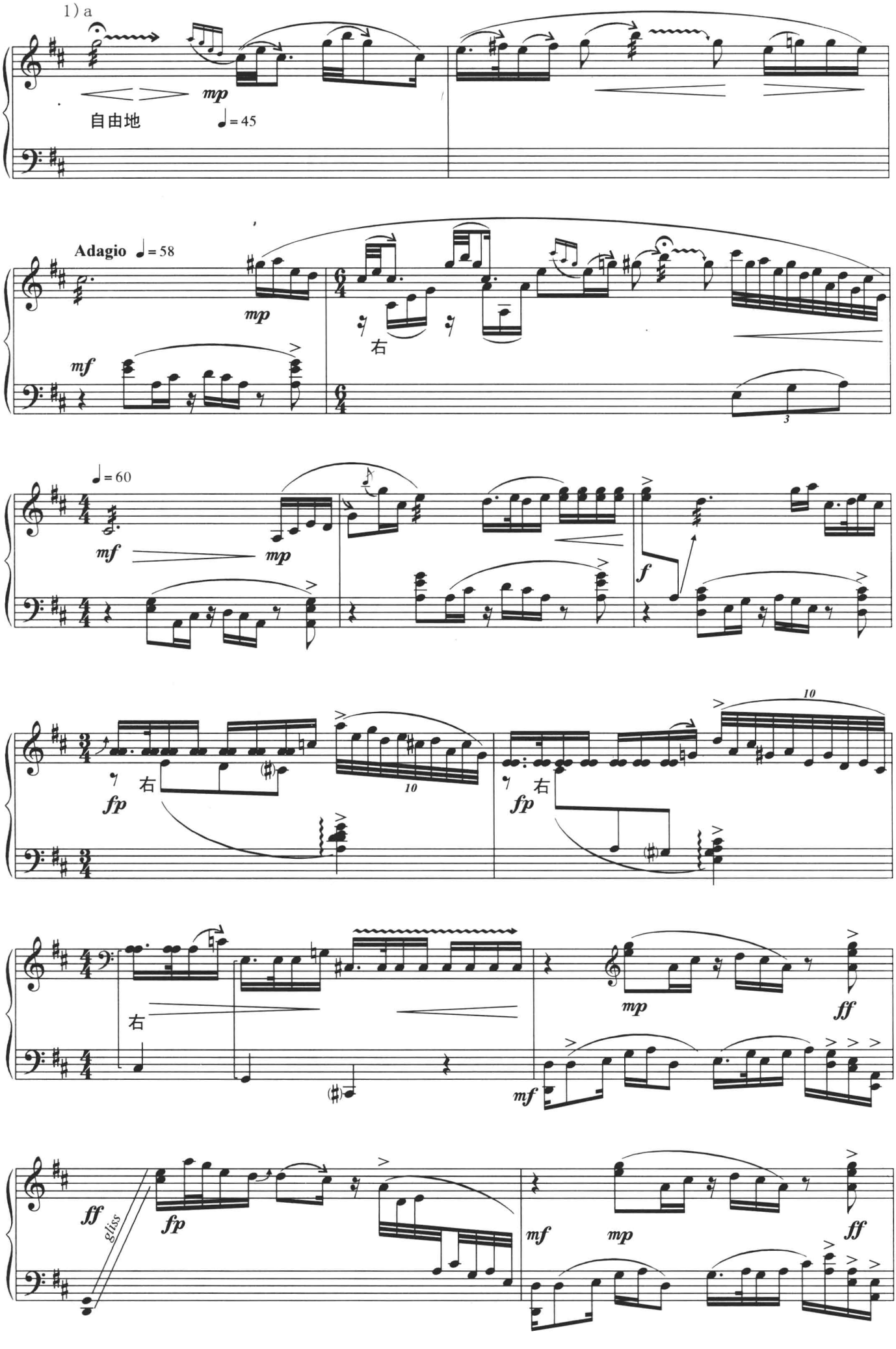
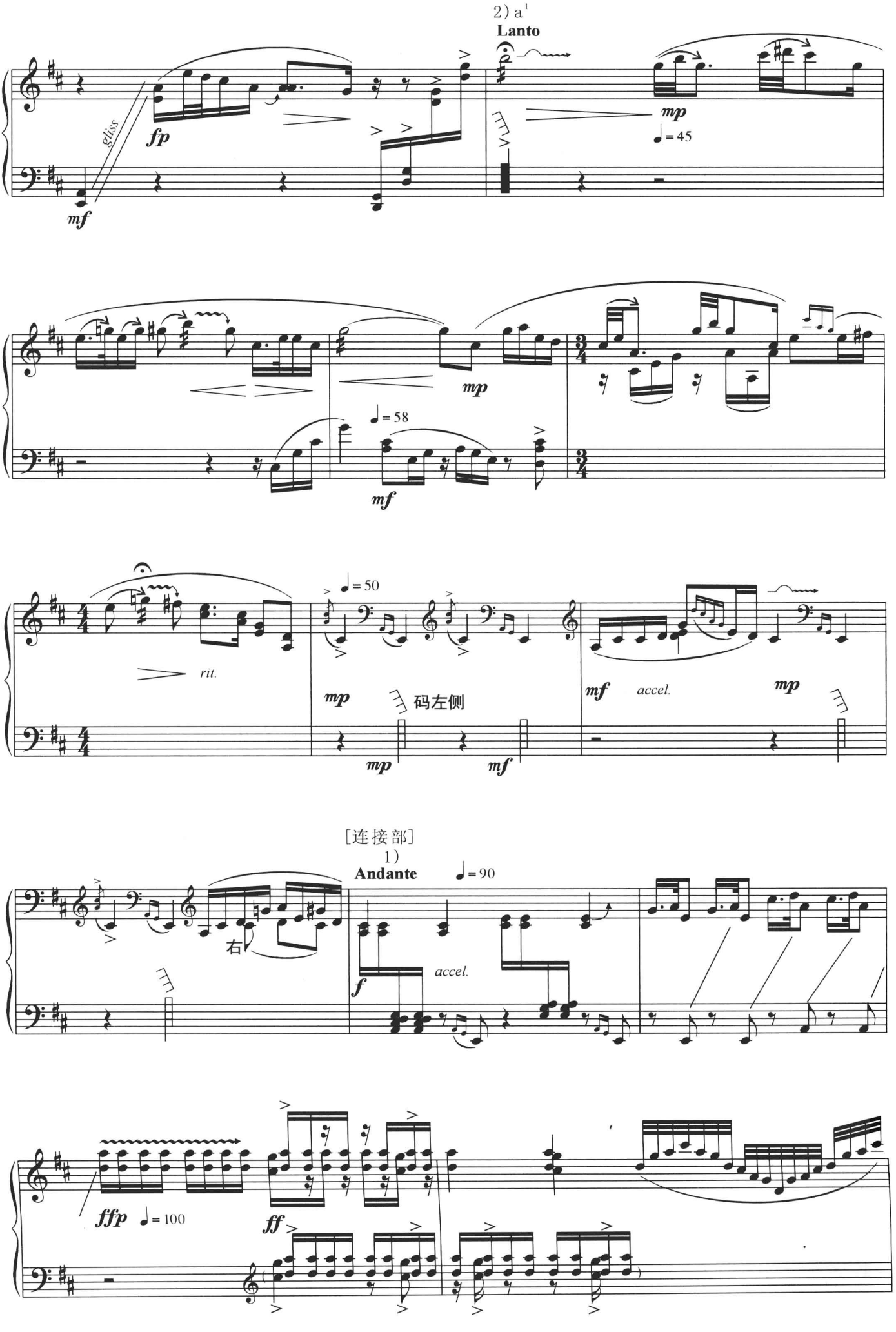
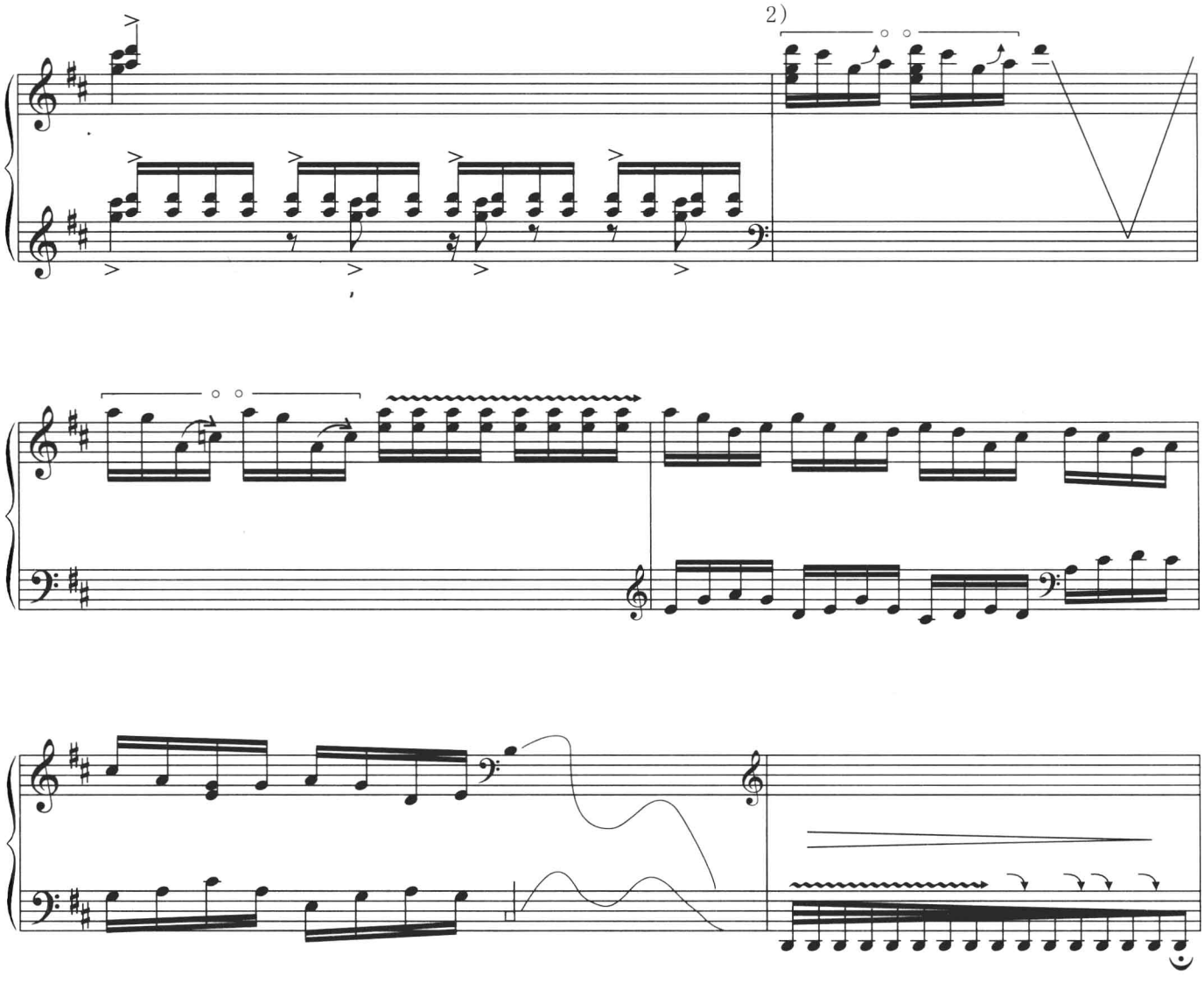
2. 主题素材较多较丰富，并能融合成一个统一体。尤其在第一部分的前奏、主题和连接部中出现了多种素材的结合；而在第二部分主题材料则非常集中，主要是由纯四度和小二度音程构成的动机的不断变化和不断发展。

3. 节奏、节拍、速度的变化多而丰富，层次和逻辑关系清楚。

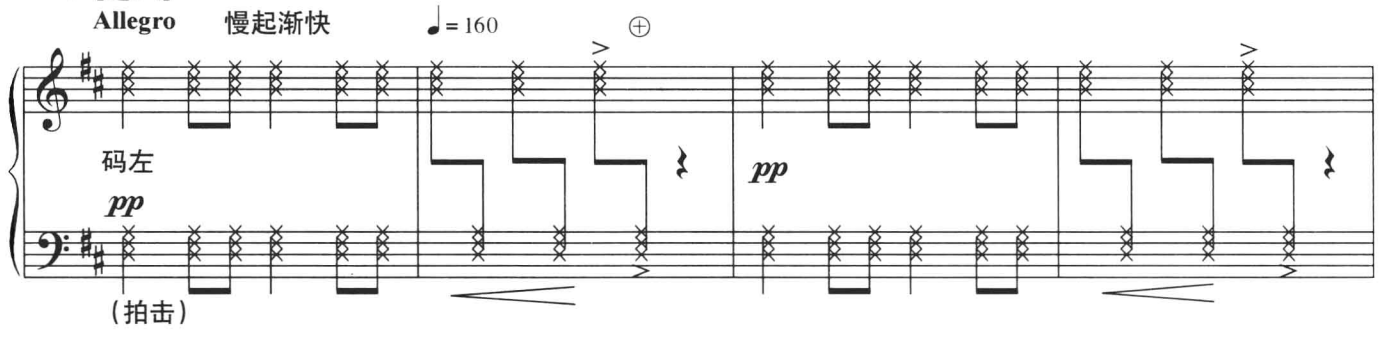
4. 继承和发挥了古筝传统的风格和韵味。

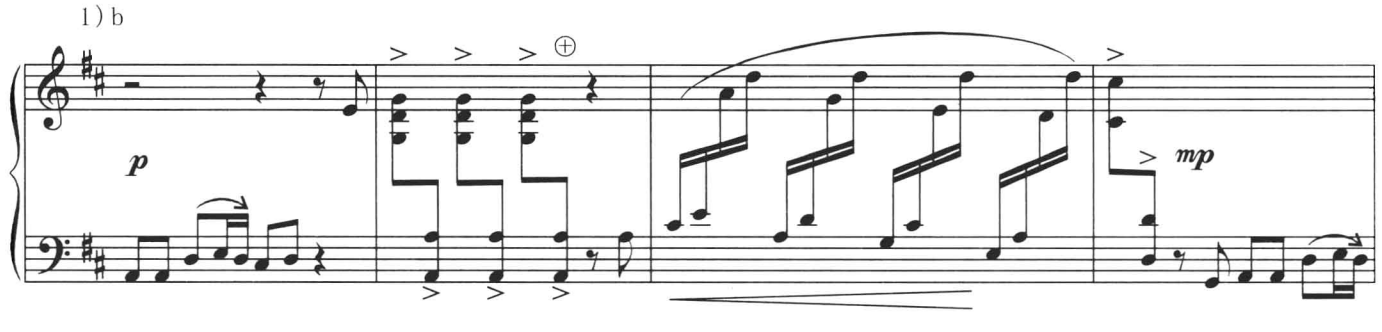
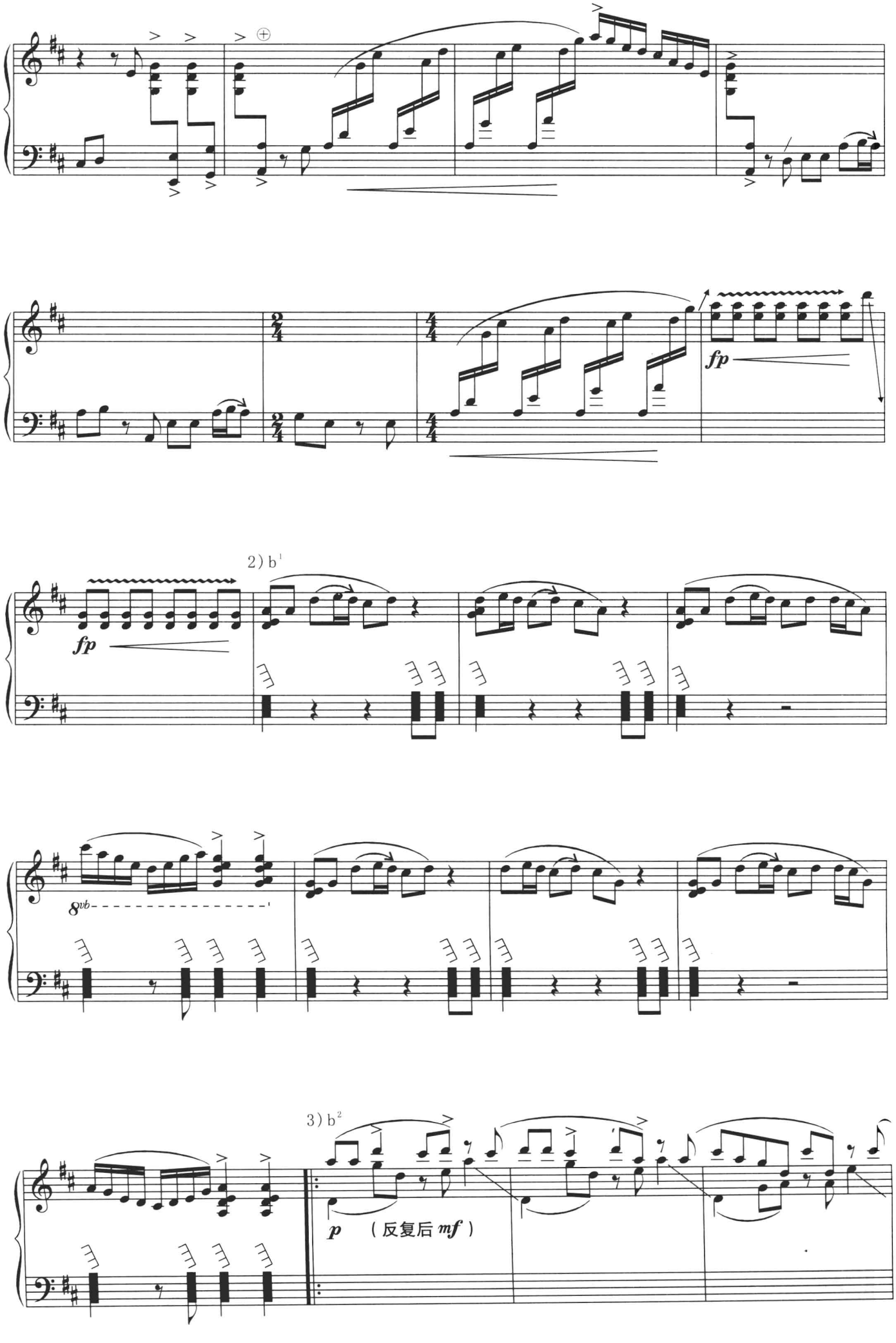
5. 结合音乐的处理，恰当地运用了现代作曲技法和古筝新的演奏手法。

6. 作品的音乐性、可听性、艺术性结合得很好。

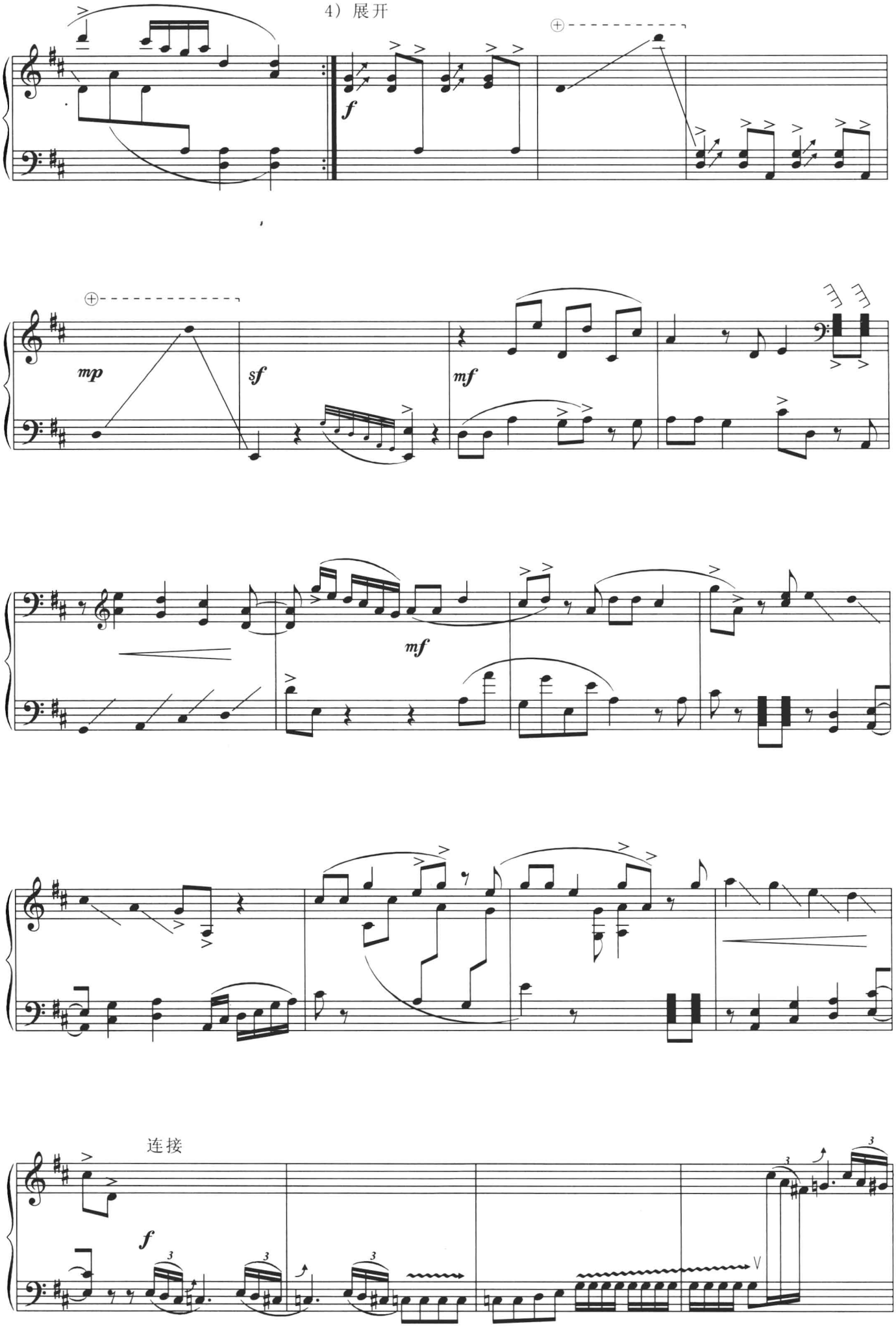
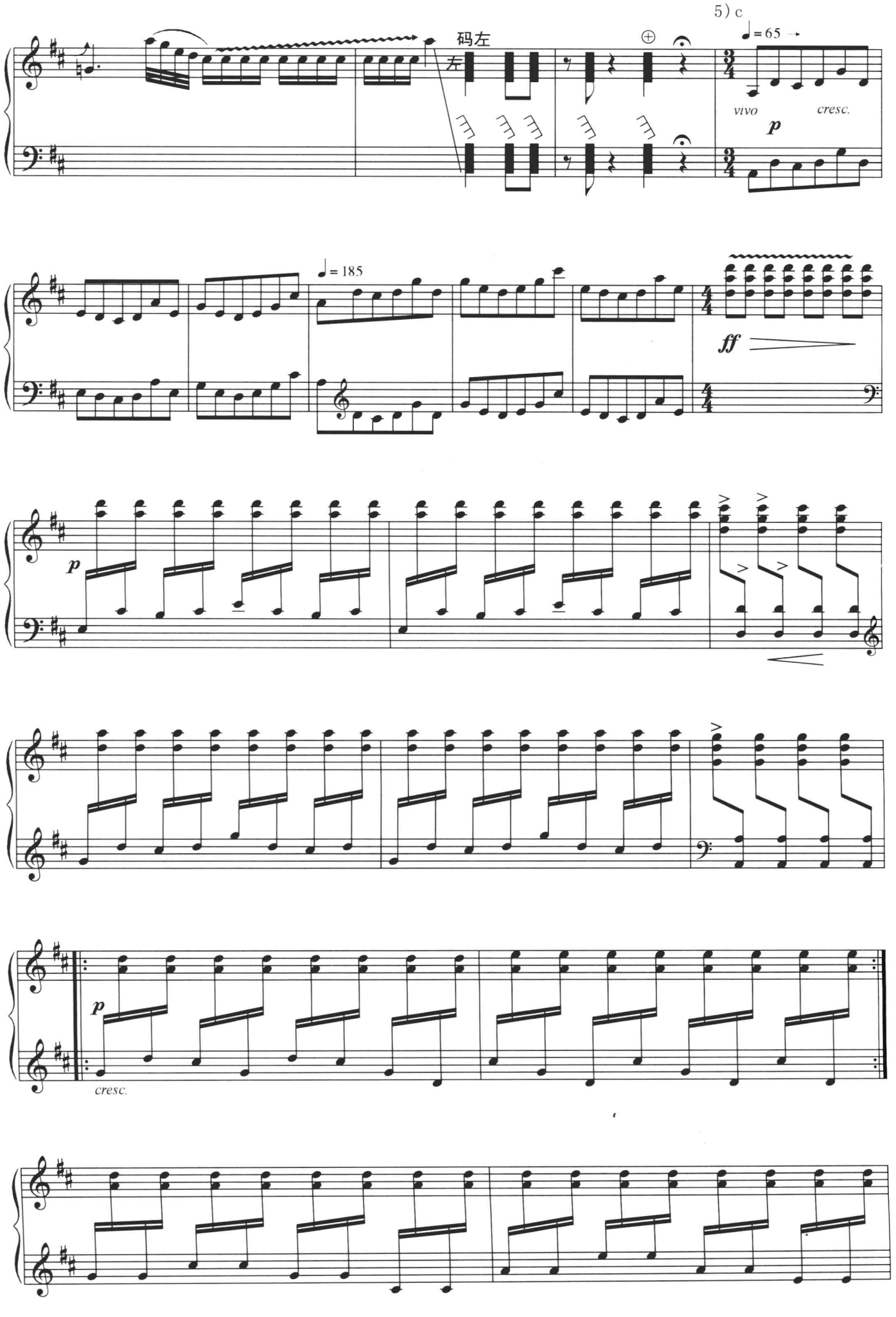
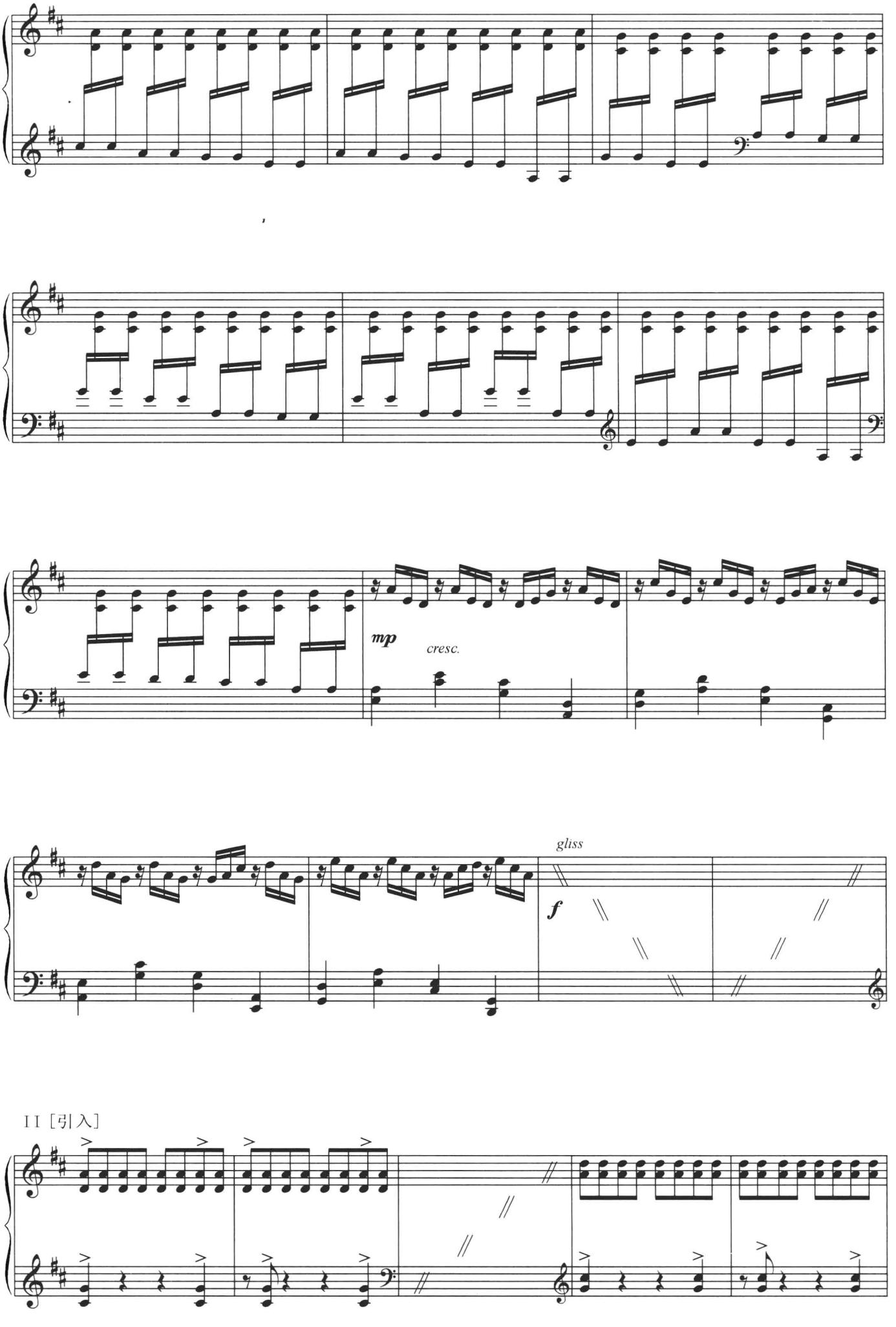
例384　庄曜 古筝独奏曲《箜篌引》

2) Lento ♩= 48
accel.
f
mp
accel.
mp
♩= 60
♩= 86
f
sf
sf
弹区域任意的音
f
♩= 100
3)
sf
f
煞弦
sf
A 第一部分
[引入]
Largo
p
pp

1) a
mp
自由地
♩= 45
Adagio ♩= 58
mp
mf
右
3
♩= 60
mf
mp
f
fp
右
10
fp
右
10
右
mp
ff
mf
ff
gliss
fp
mf
mp
ff

2) a¹
Lanto
gliss
fp
mf
mp
♩= 45
mp
♩= 58
mf
rit.
mp
码左侧
mp
mf
mf
accel.
mp
[连接部]
1)
Andante
♩= 90
右
f
accel.
ffp
♩= 100
ff

B 第二部分

I [进入]

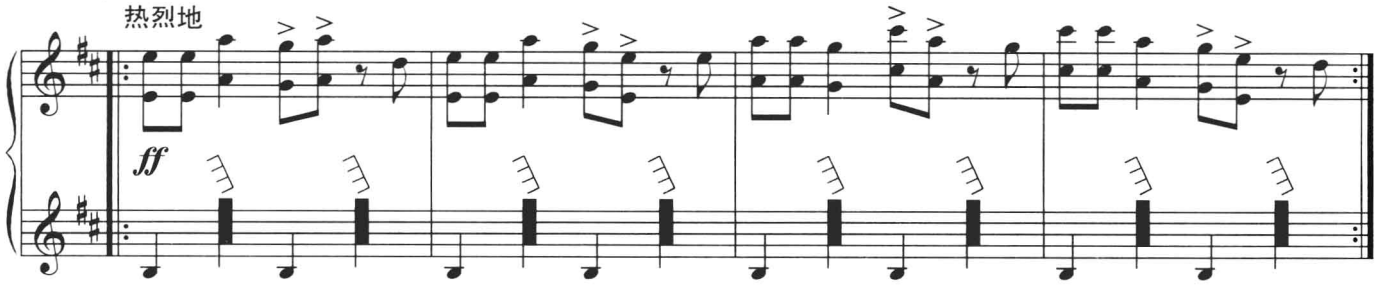




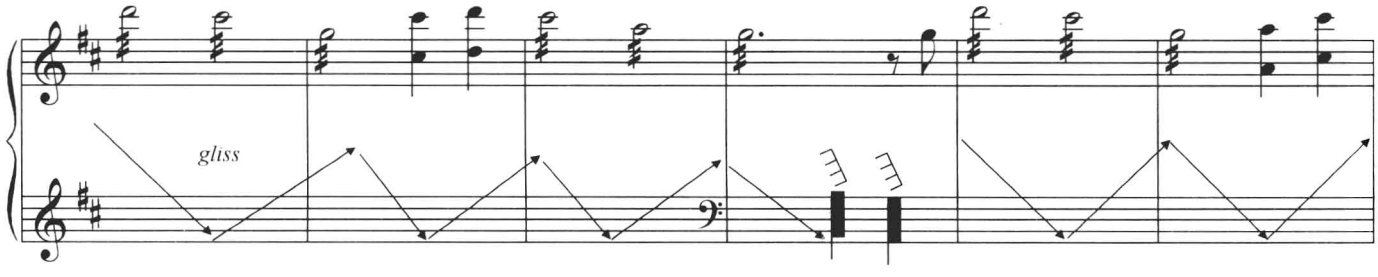
fp
2) b¹
fp
8vb
3) b²
p （反复后 mf）

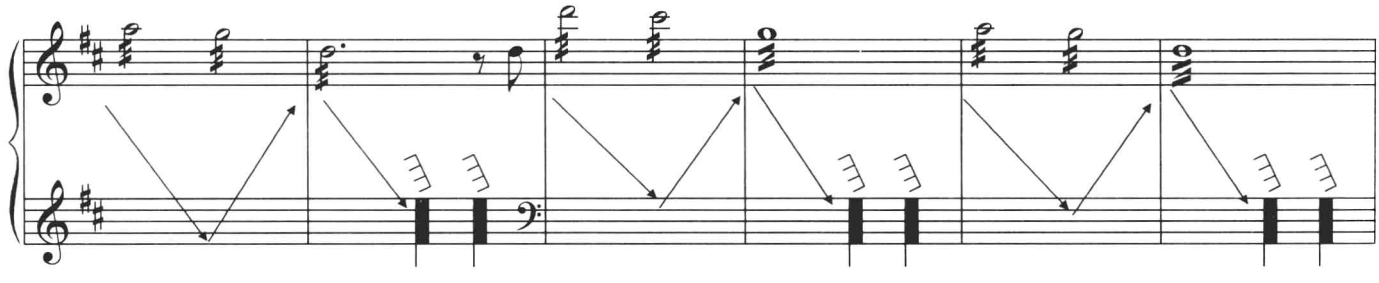
4）展开

5) c
码左
左
♩= 65
vivo
cresc.
p
♩= 185
ff
p
p
cresc.

II [引入]

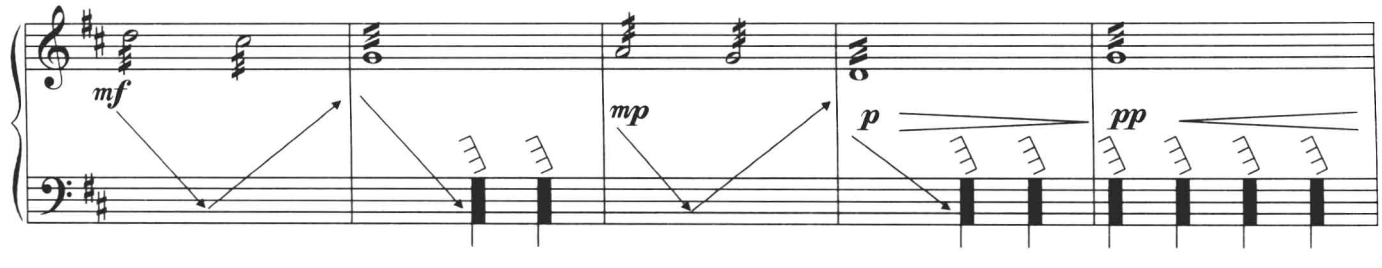
1）b^3

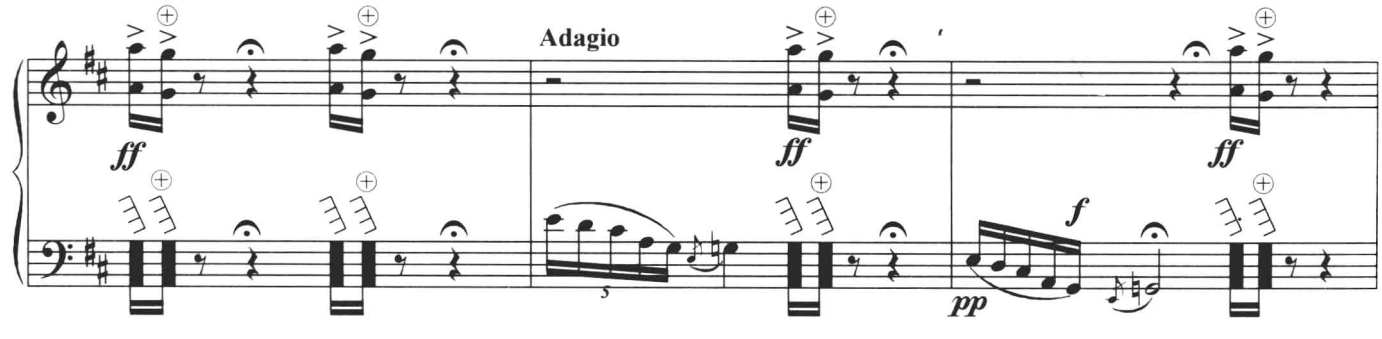
热烈地

2）展开(扩大)

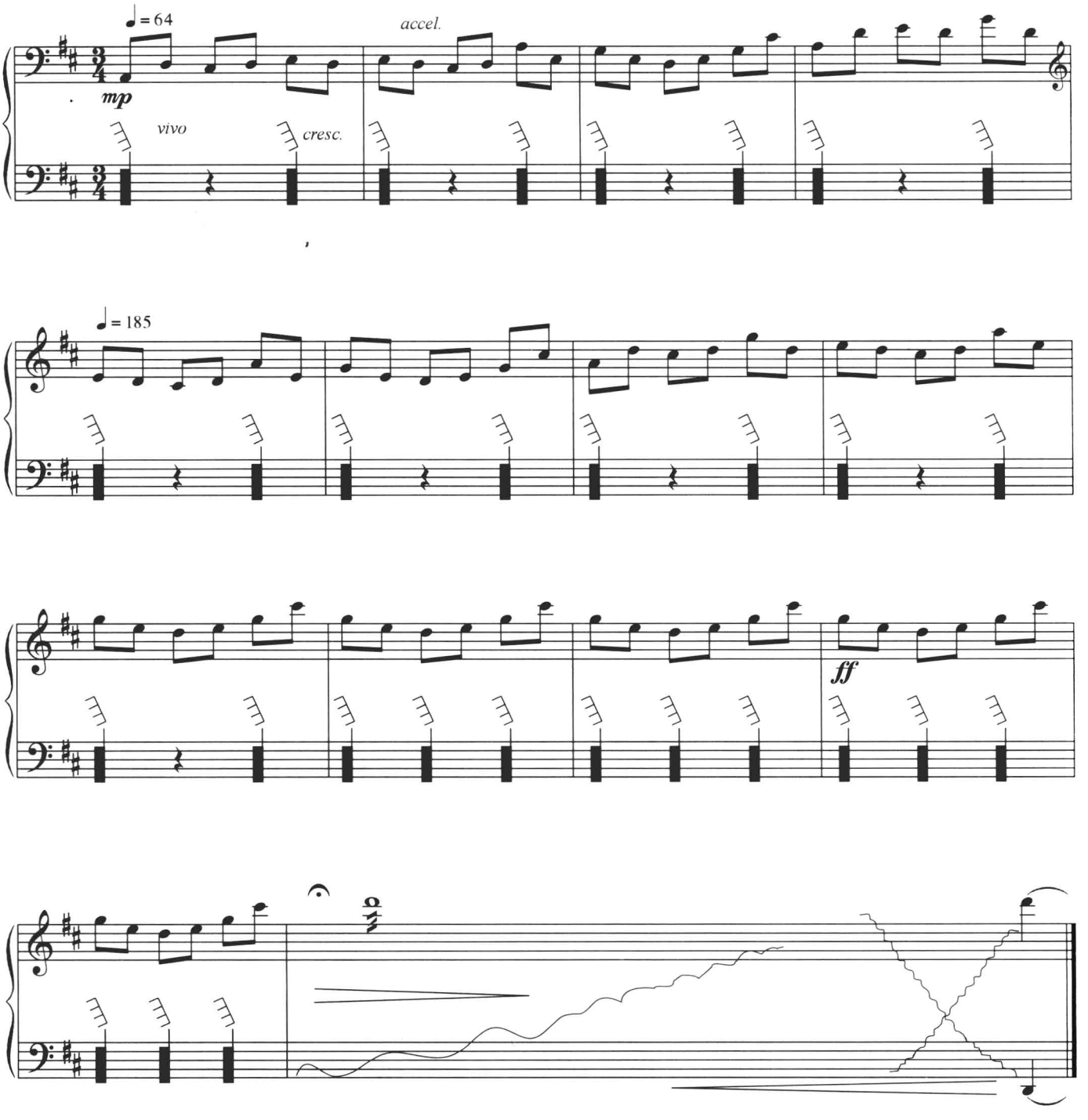
开阔地









3）c（结尾）

习题二十八

认真分析研究，学习更多的中国传统的、民间的和现代作曲家创作的优秀的民族器乐独奏作品，在此基础上精心构思、写作一至两首民族器乐独奏曲，选择的乐器、题材、风格不限制。

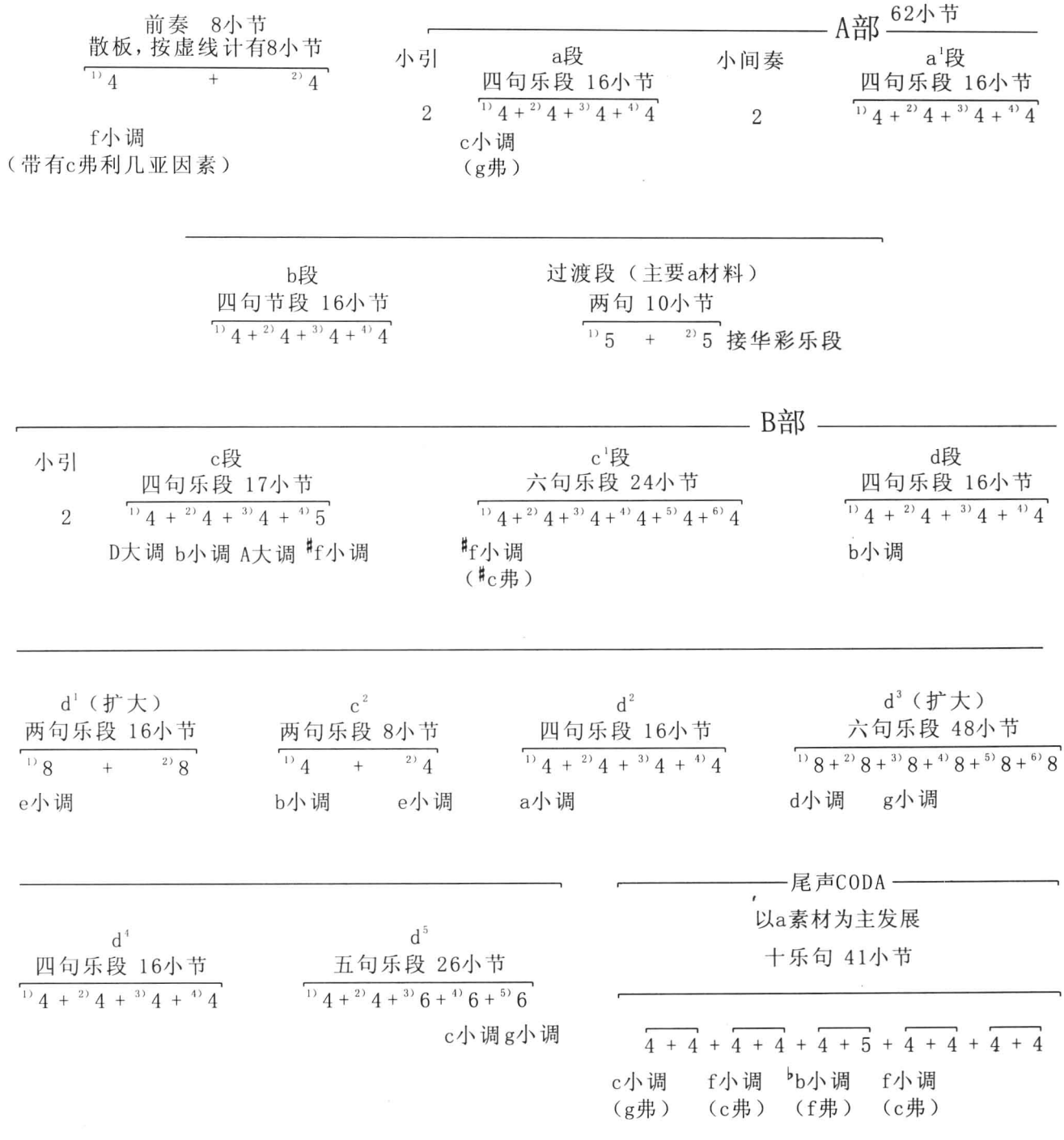
第二十九章 欧洲管弦乐器独奏曲写作

欧洲管弦乐器的独奏曲，在欧洲巴洛克时期以来，作品越来越多，涉及的乐器的类型也越来越广泛。欧洲管弦乐器传入中国的时间也不短了，尤其是在20世纪以来，中国作曲家也写作了不少管弦乐器的独奏曲作品，其中有的作品流传也相当广泛。本章分析几首中外管弦乐器独奏作品全曲作为例子，学习和探讨欧洲管弦乐器独奏曲的写作。

为管弦乐器写作独奏曲，与为其他乐器写作一样，首先要了解该乐器的音域和性能，学习乐器法的知识。

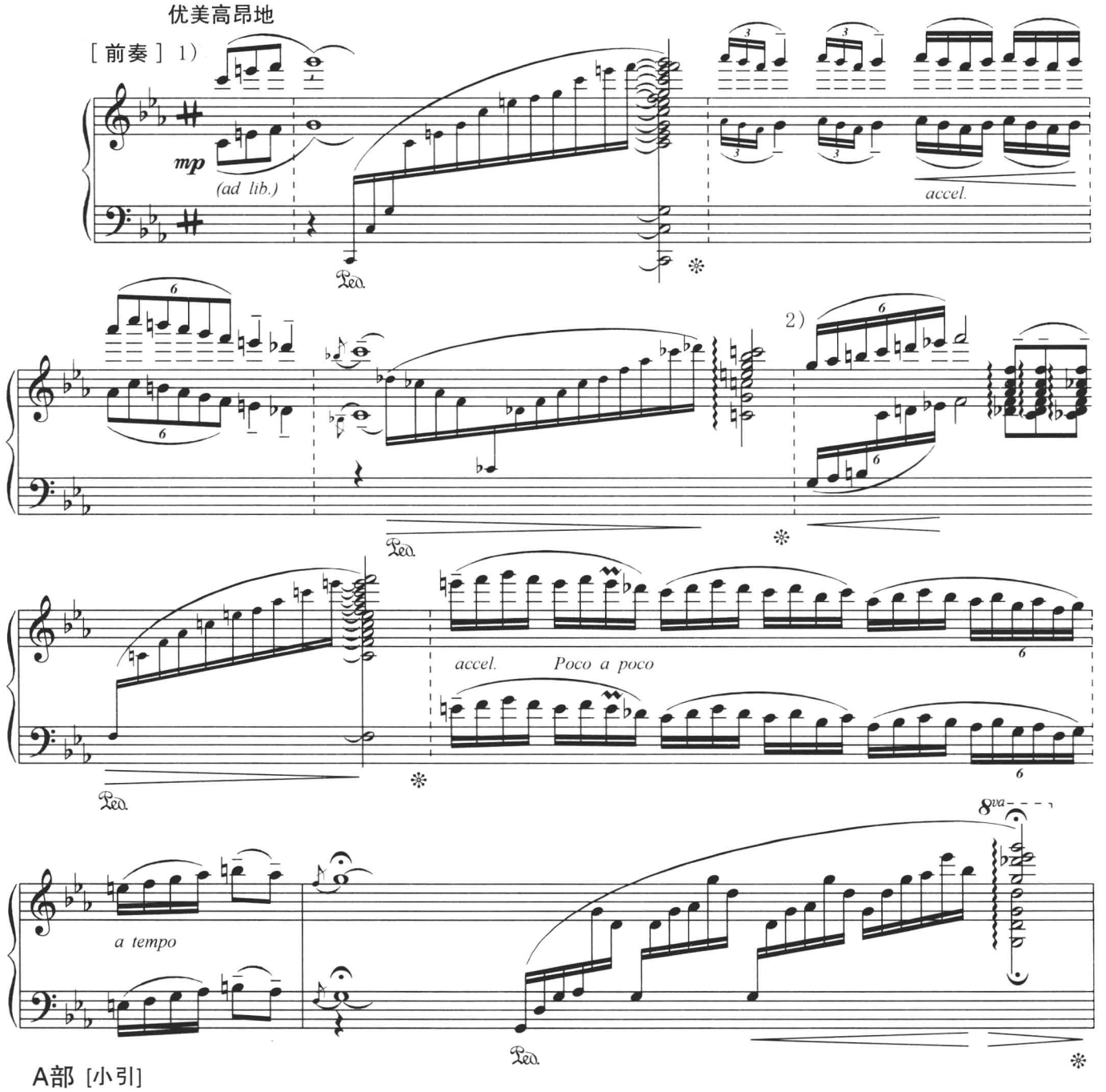
例385是中国著名作曲家陈钢编曲的小提琴独奏曲《阳光照耀着塔什库尔干》，这首作品是根据吐尔逊卡的尔的歌曲《美丽的塔什库尔干》及刘富荣改编的笛子曲《帕米尔的春天》的旋律作为主题写作的。这首20世纪70年代的作品很快在中国小提琴界传开，并受到广大听众及音乐爱好者的喜爱，成为中国小提琴作品的代表作之一。

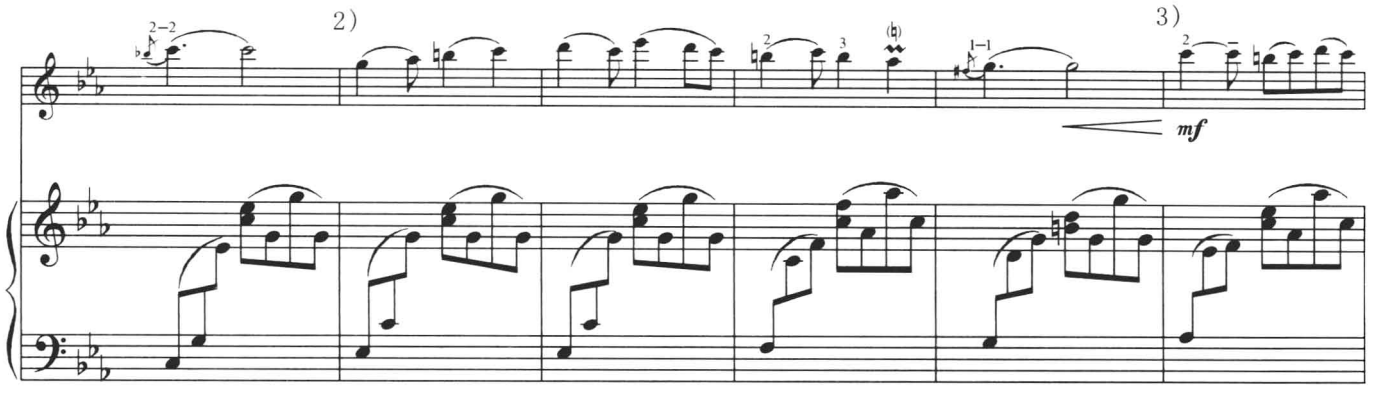
作品的结构比较自由，作品虽然很长大，共有三百小节之多，但基本上仍是复二部曲式结构的框架。其结构和调性布局图式如下。

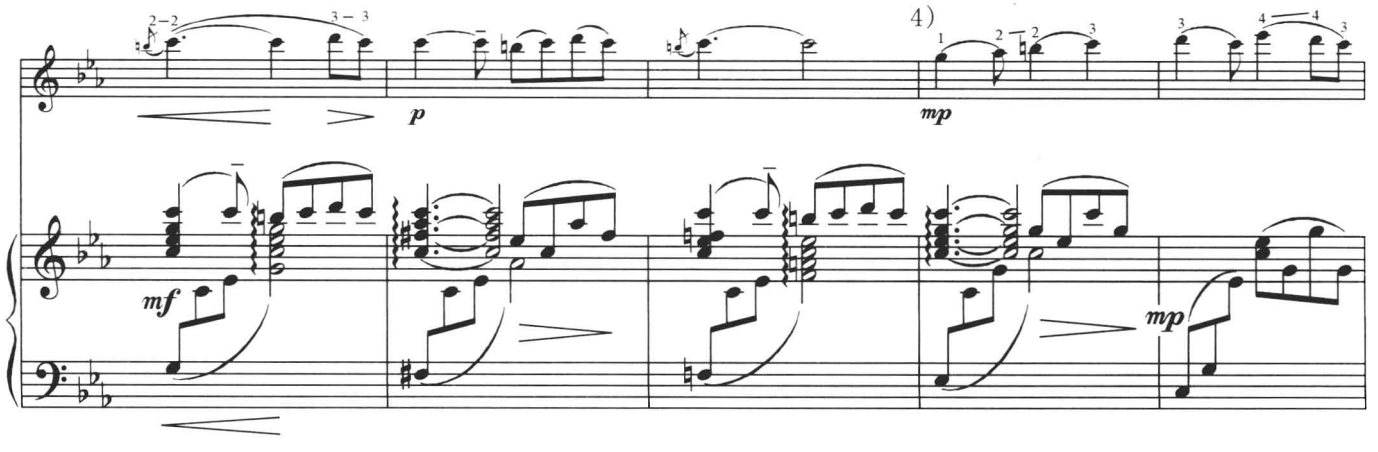
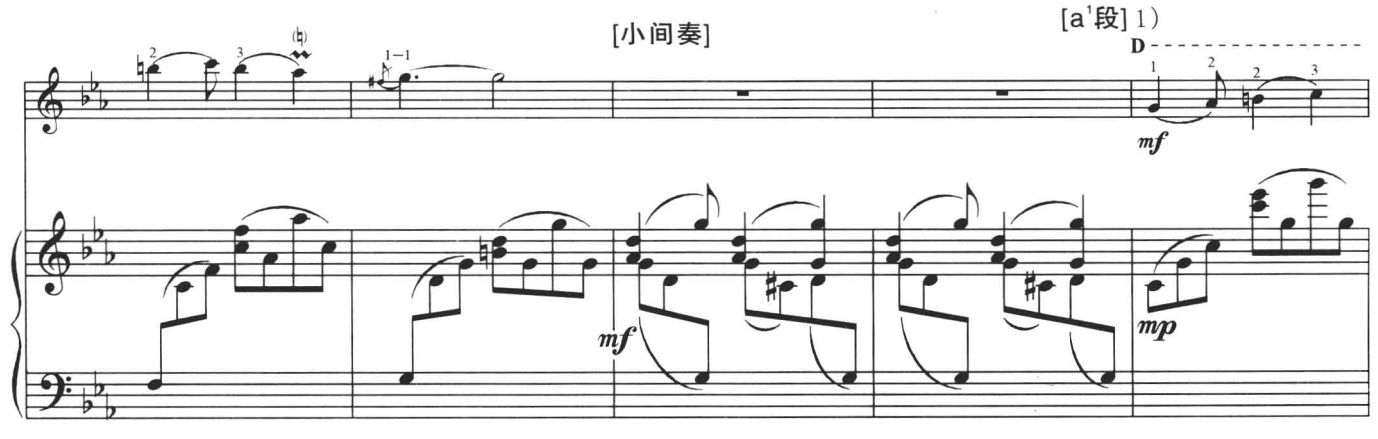


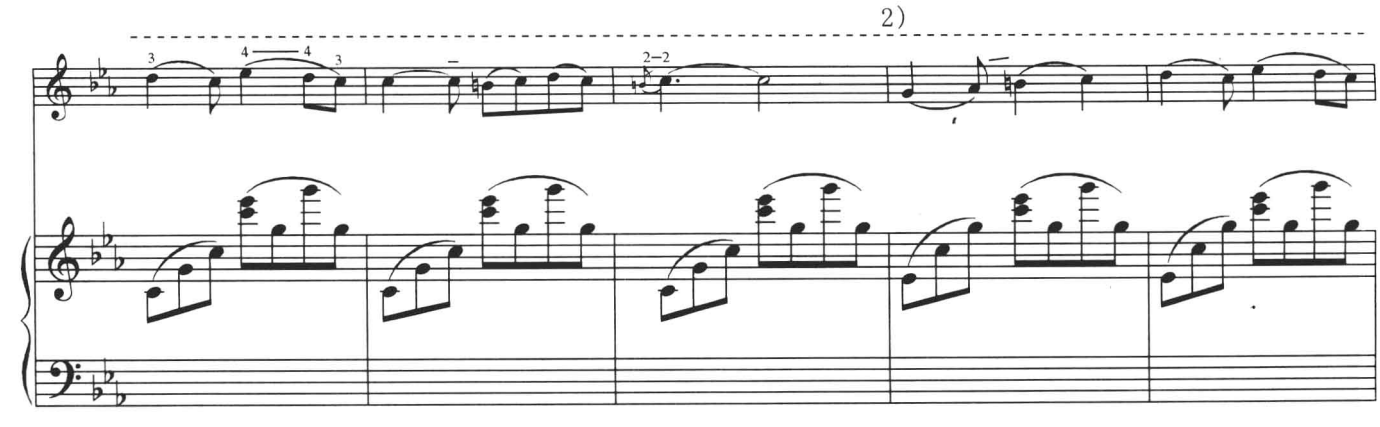
全曲的调式主要是运用带弗里几亚调式特点的小调，只有在B部的[C段]有大调式的片段，这是调式的特点，这与新疆地区民族的音乐调式有关联。

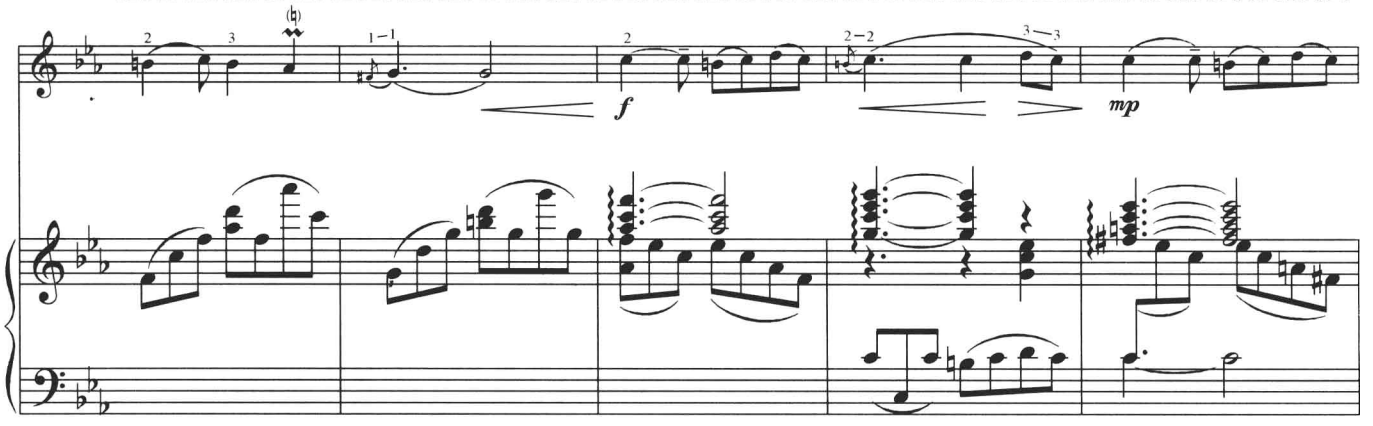
作品的四个主题材料，即a、b、c、d，互相有联系，风格比较接近。作品的体裁接近舞曲类，并带有大量的自由变奏，B部分并有大量转调。

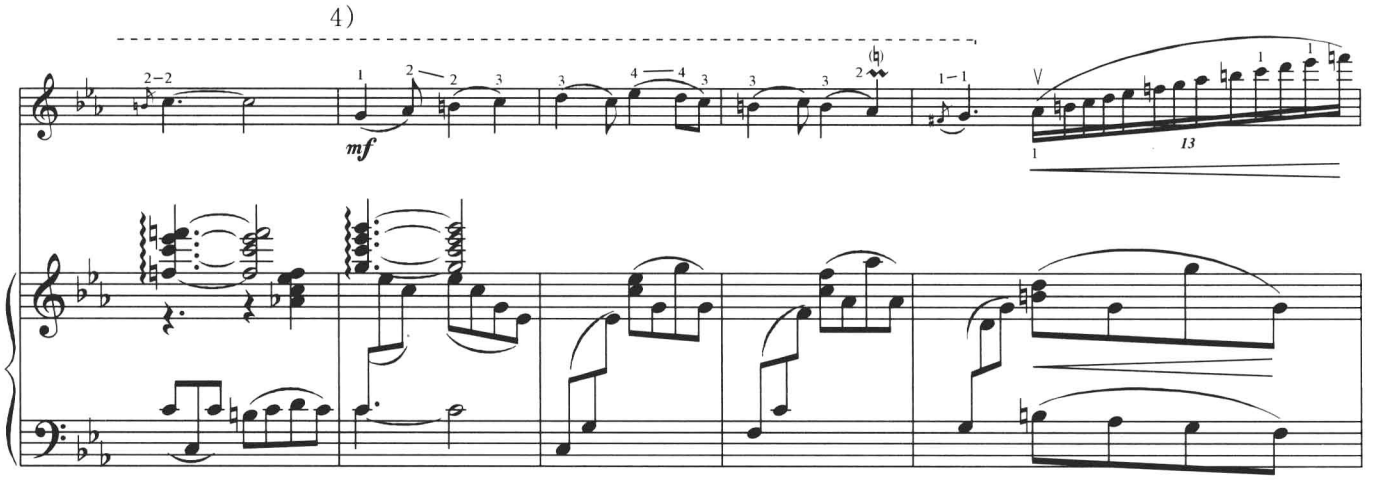
例385　小提琴独奏曲《阳光照耀着塔什库尔干》　陈钢编曲

注：一节拍自由。

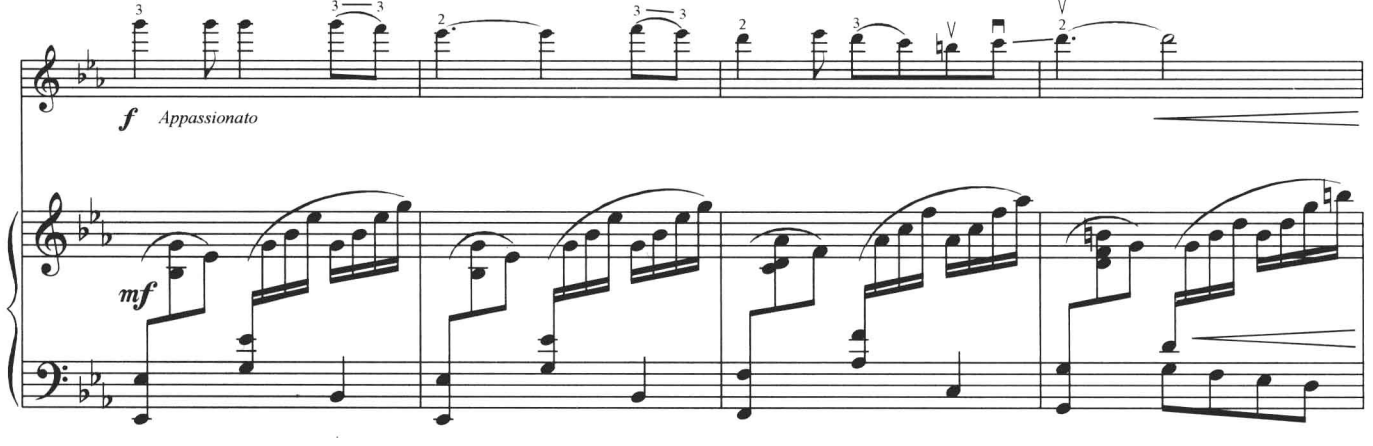
*根据吐尔逊卡的尔所作歌曲《美丽的塔什库尔干》与刘富荣改编的笛子曲《帕米尔的春天》等编曲。

2)
3)
mf

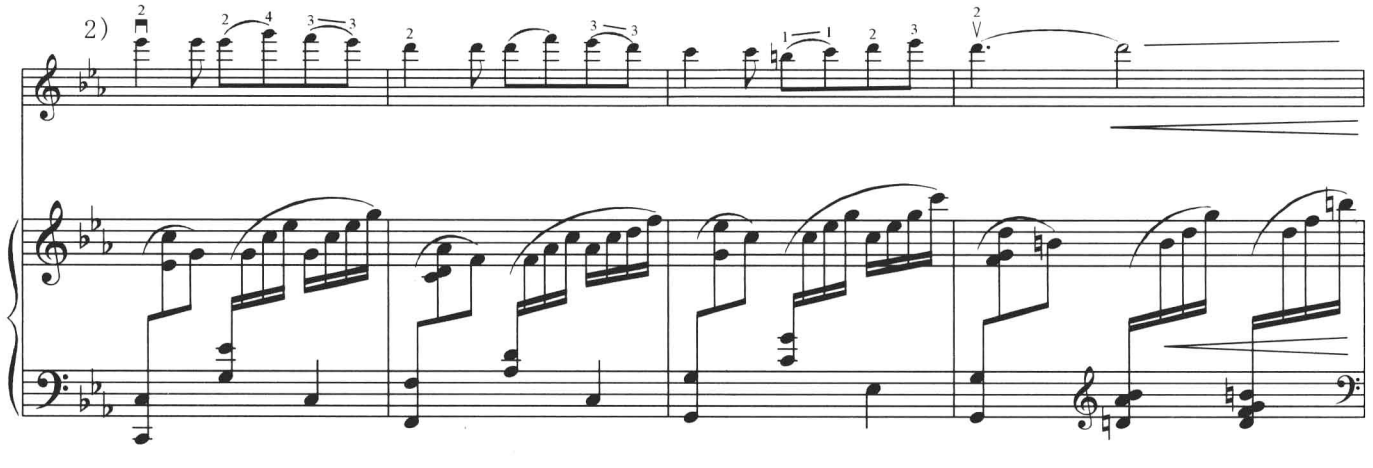
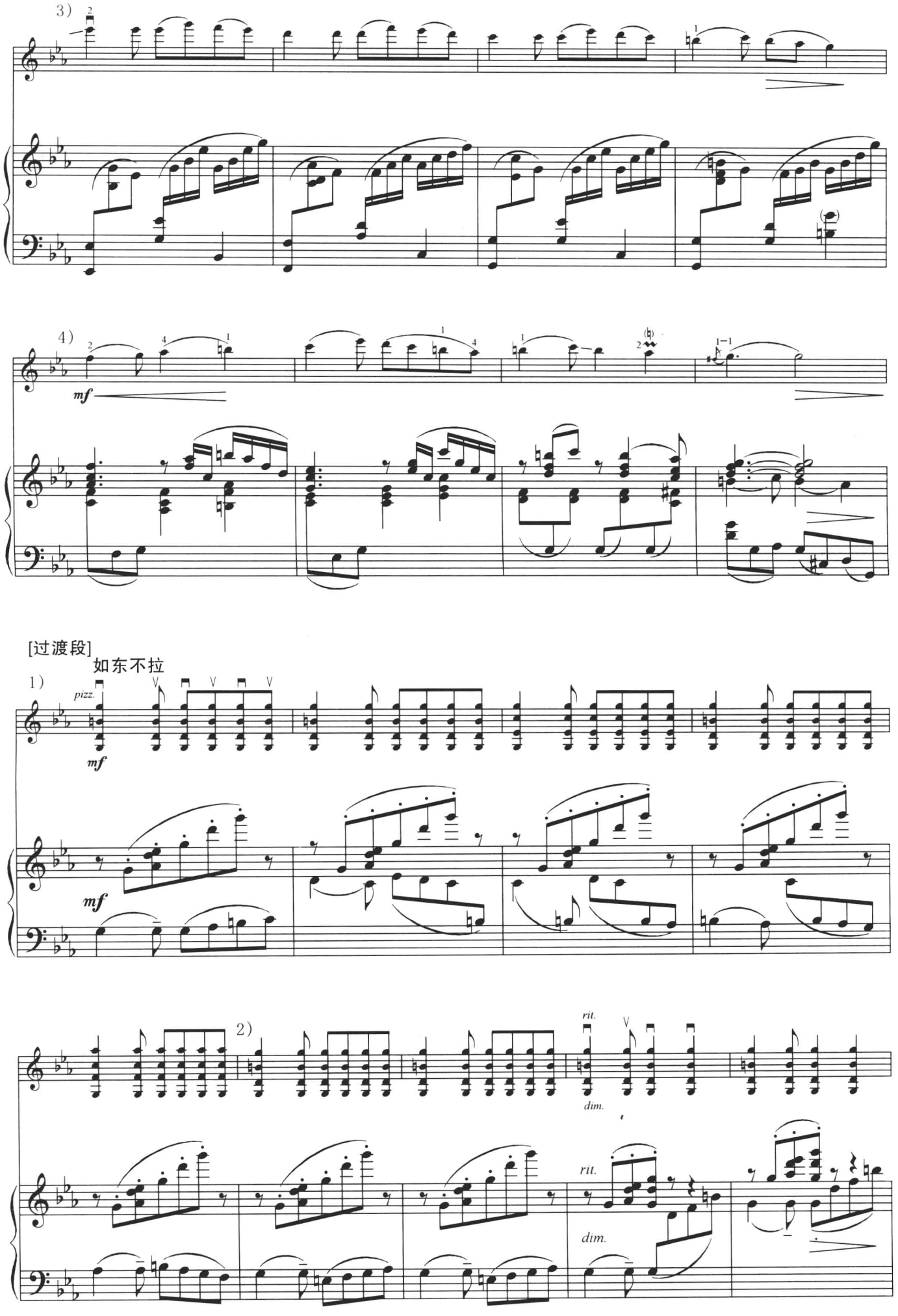

4)
p
mp
mf
mp

[小间奏]
[a'段] 1)
D
mf
mf
mp


2)

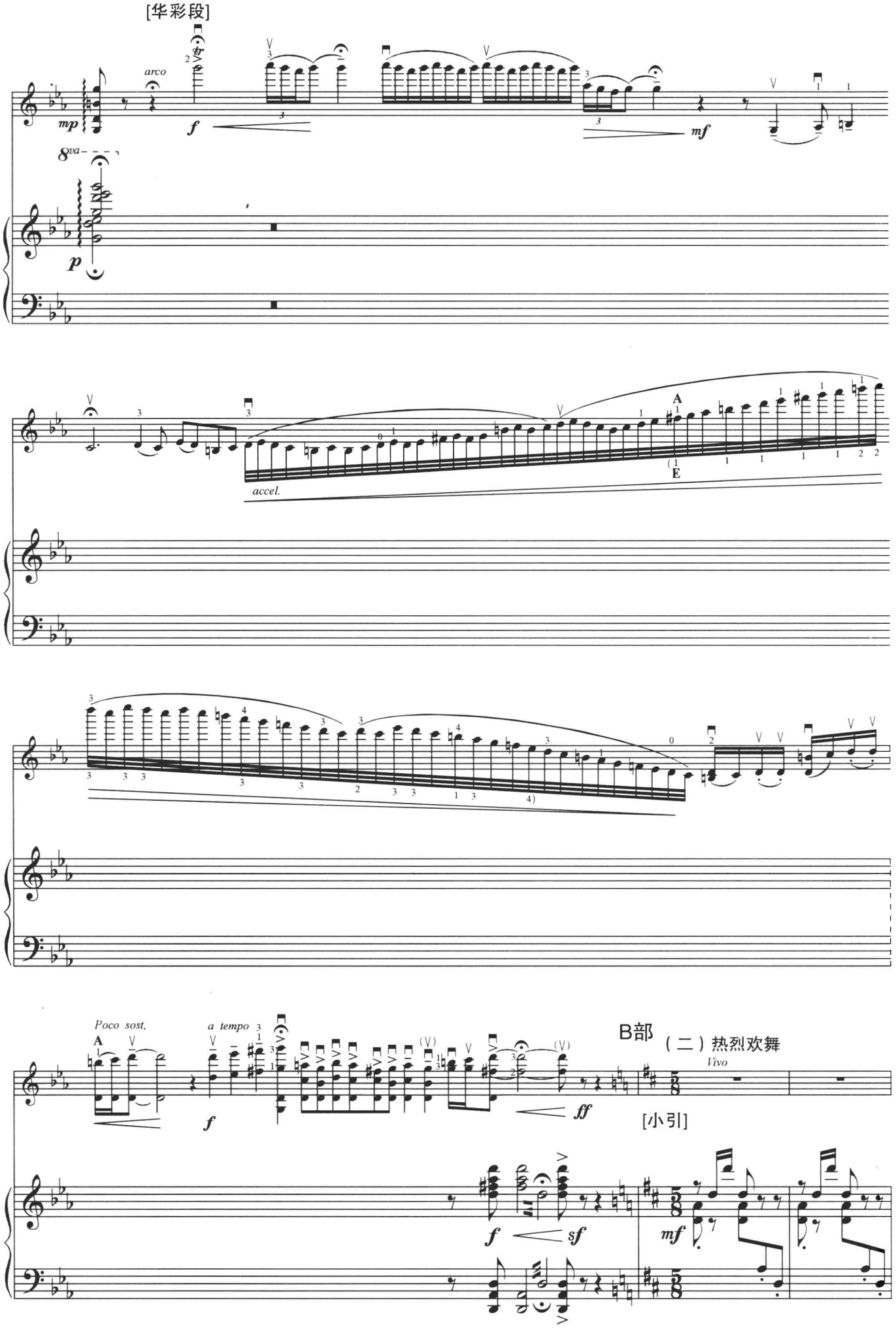
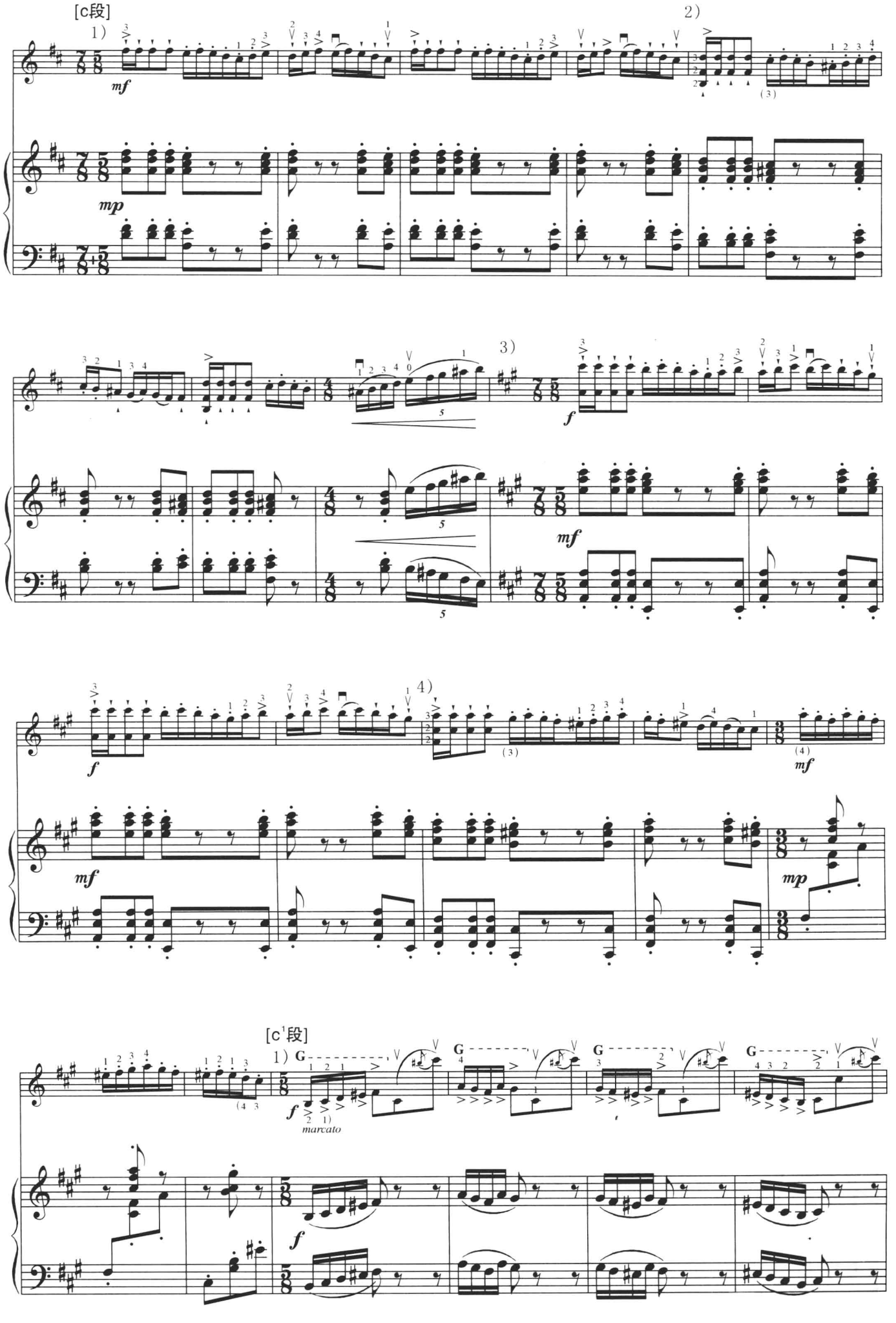
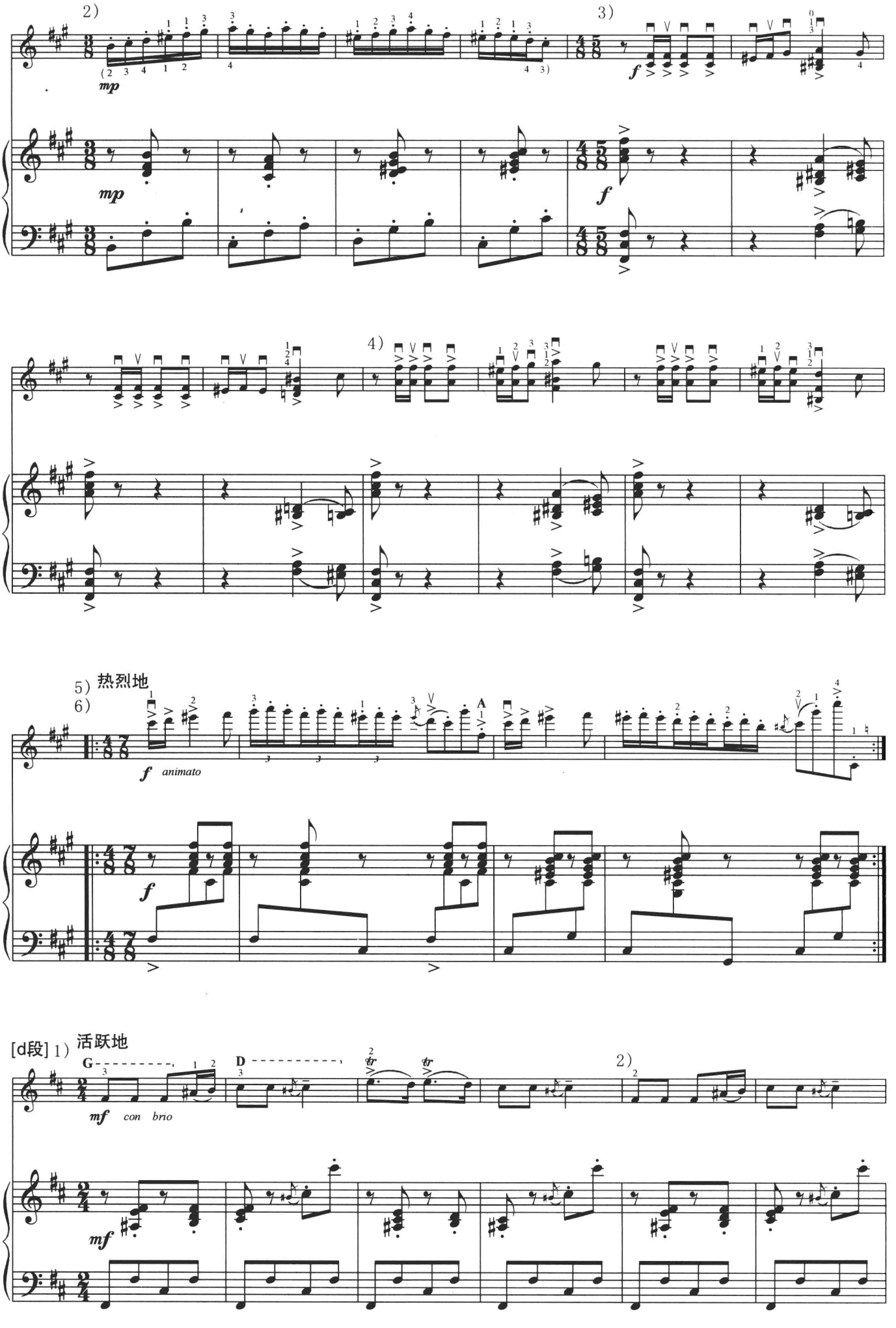
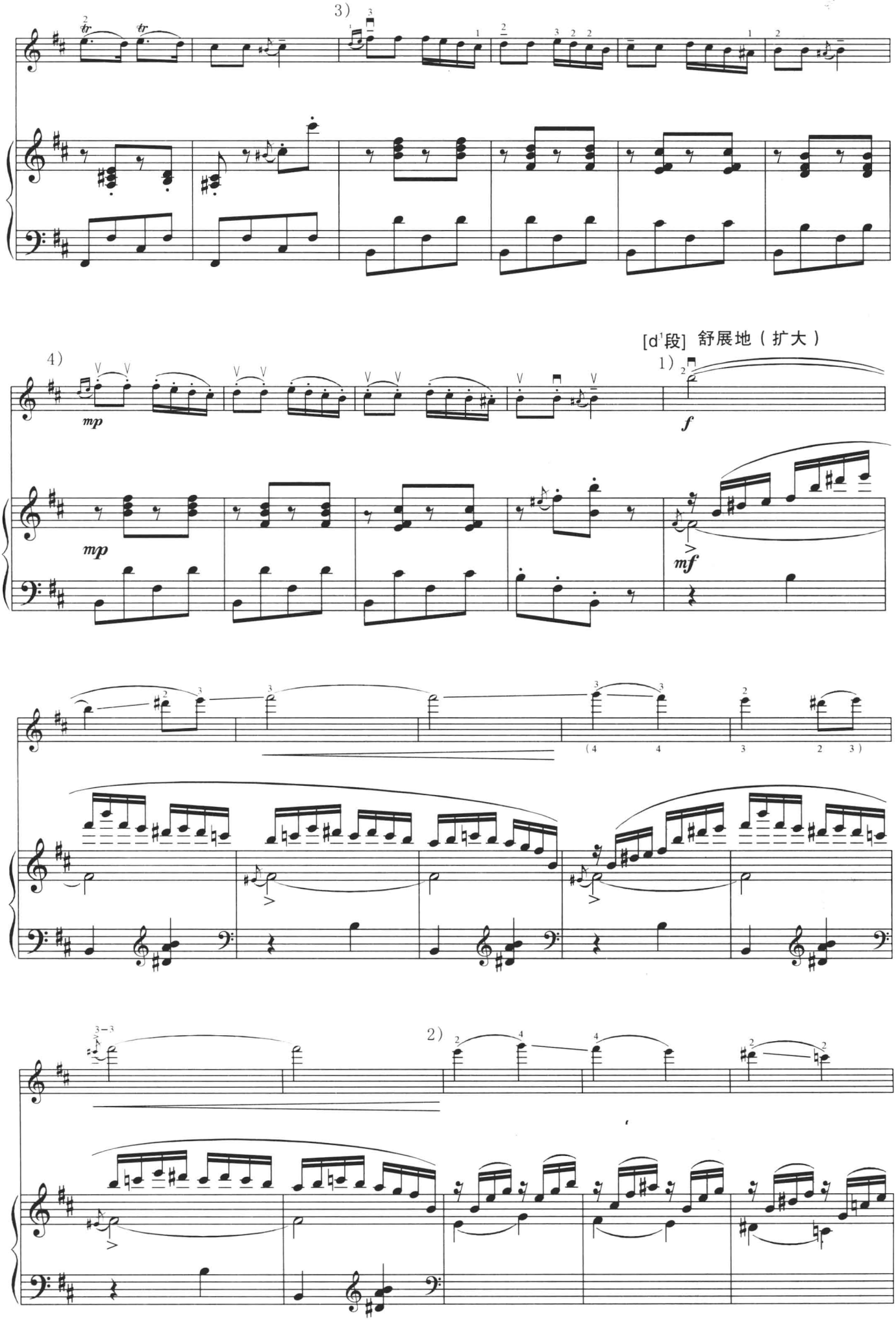
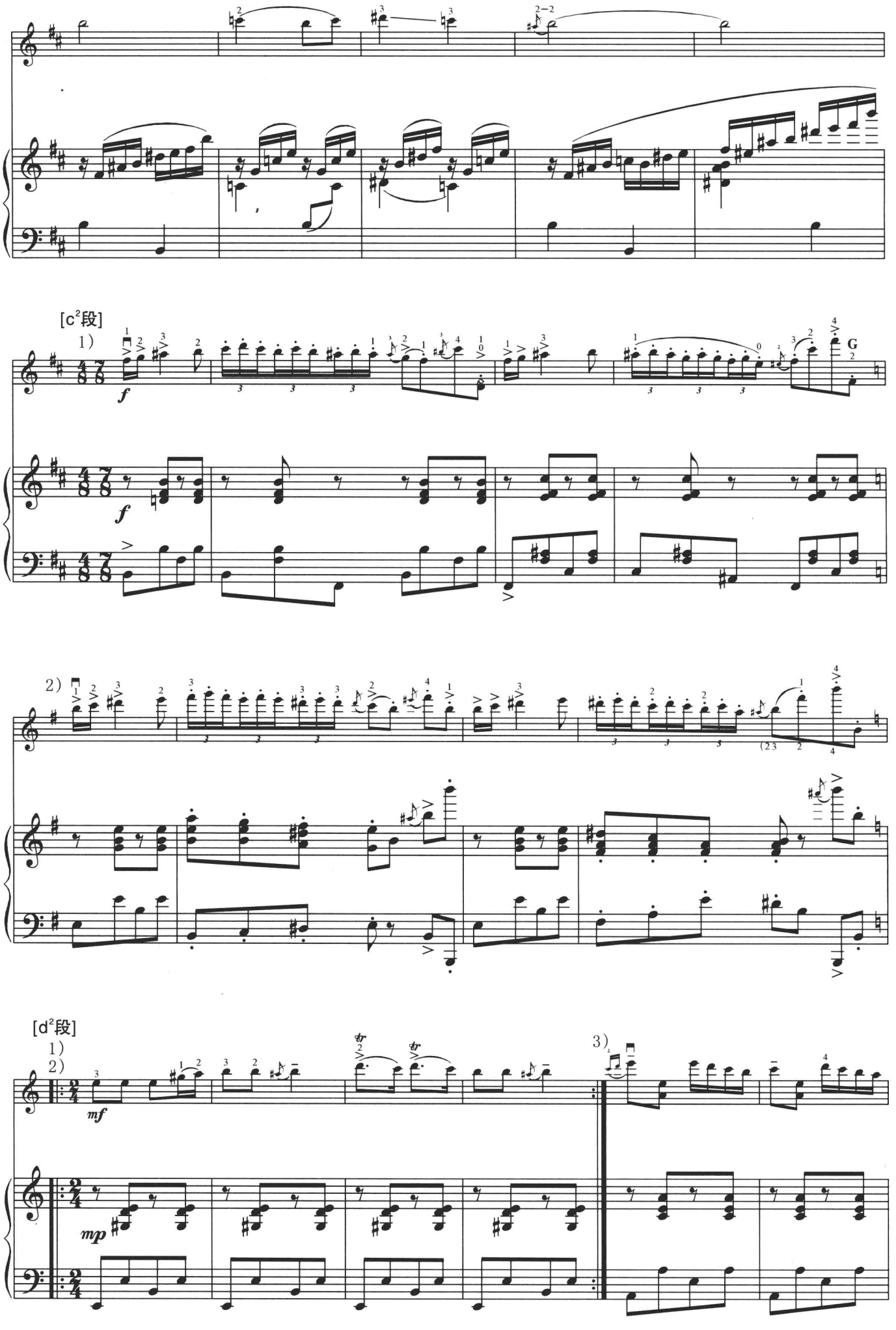
3)

4)

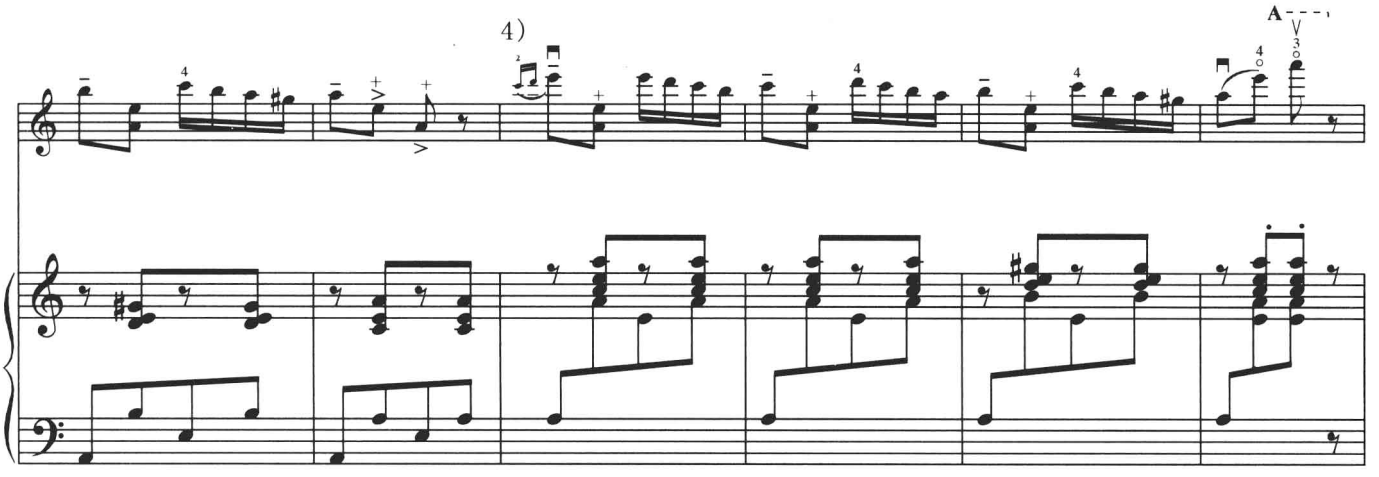


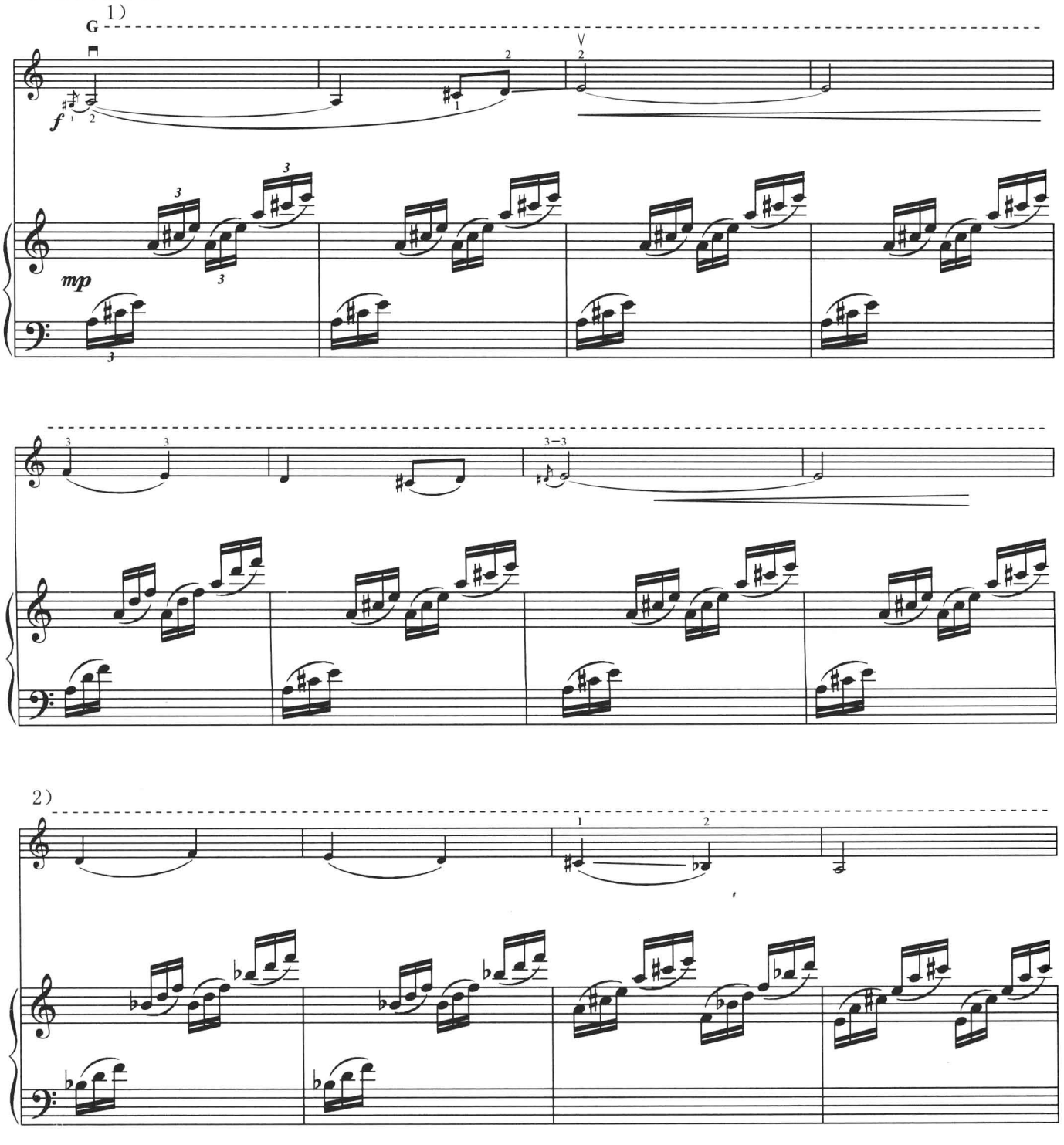
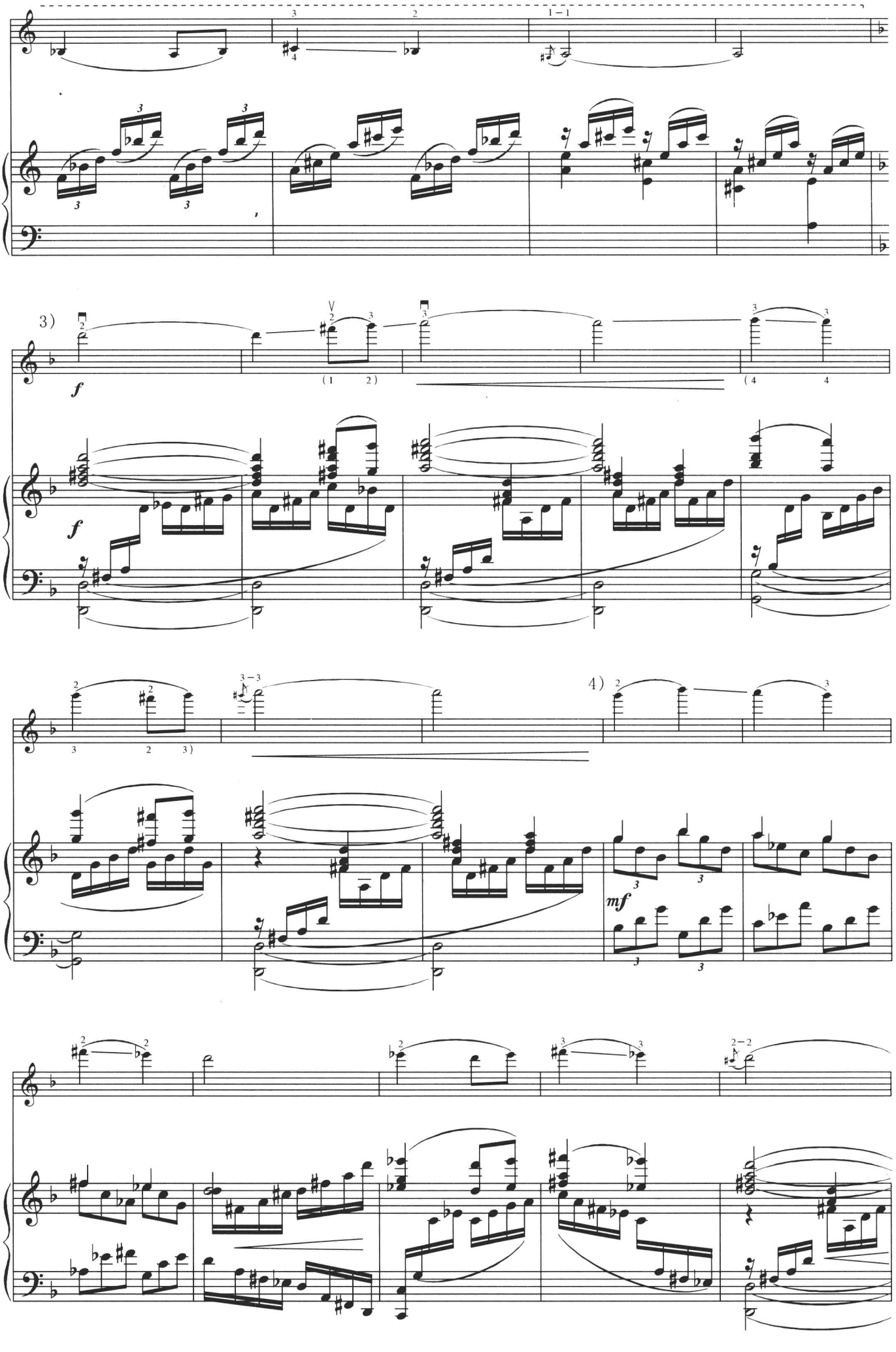
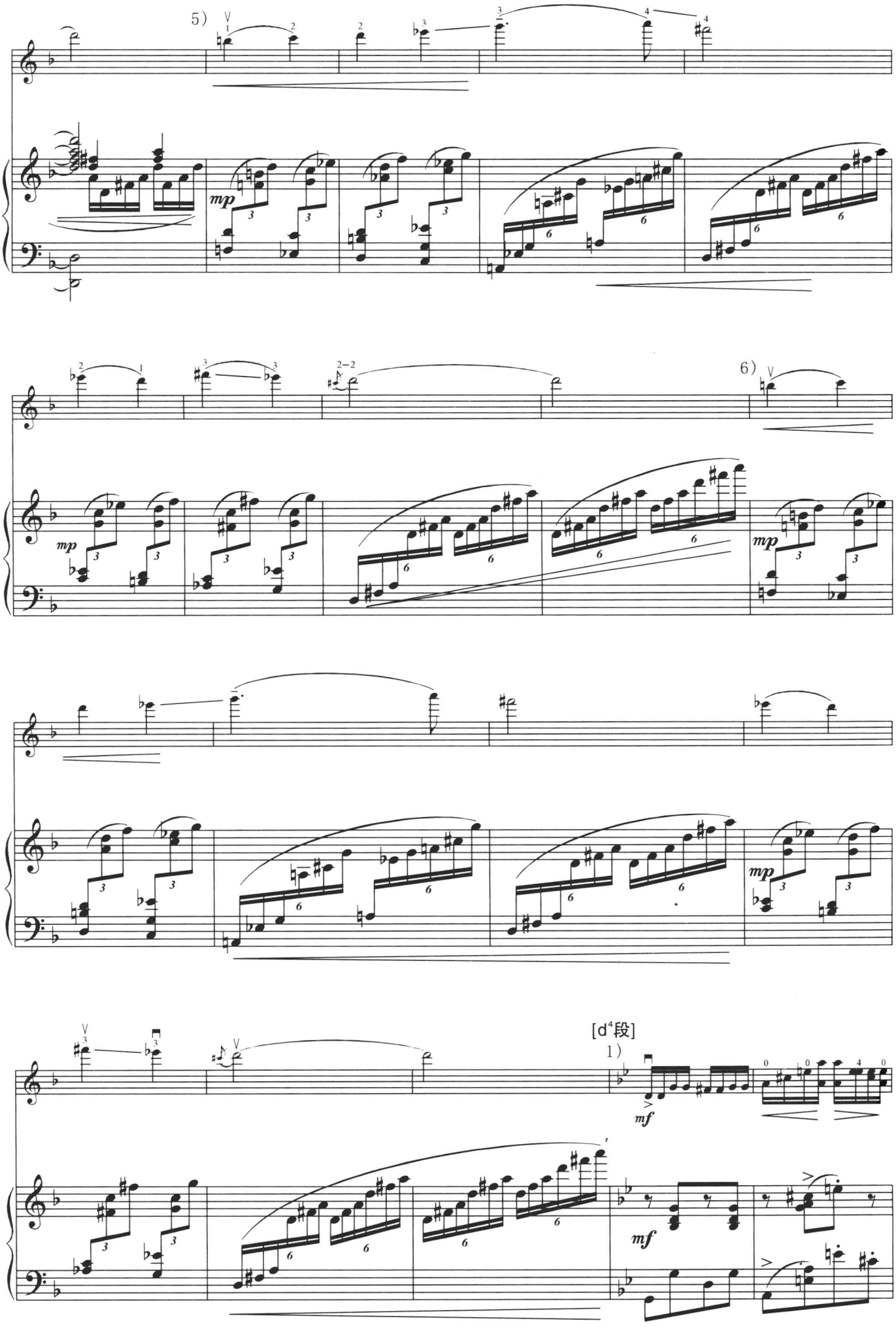
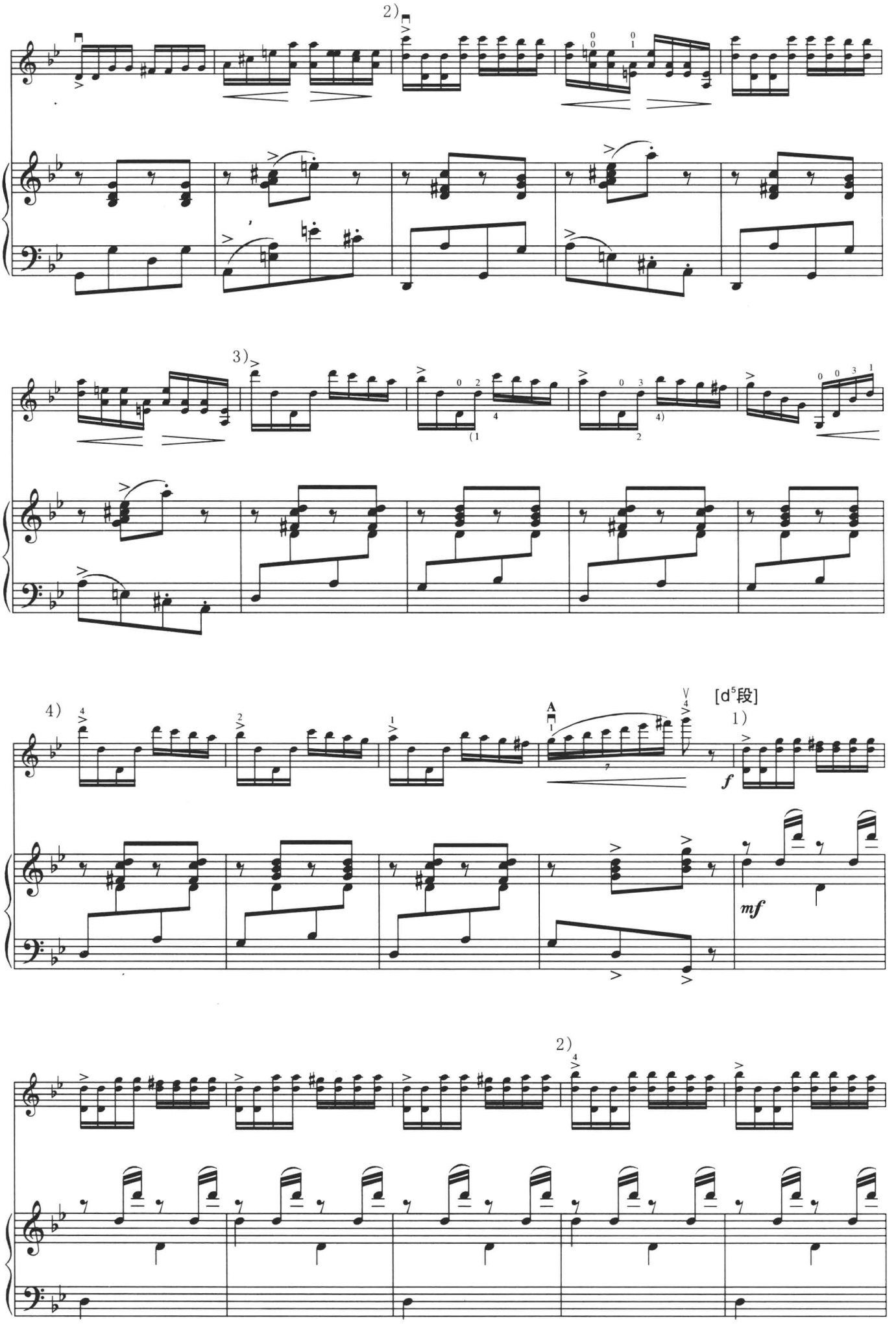
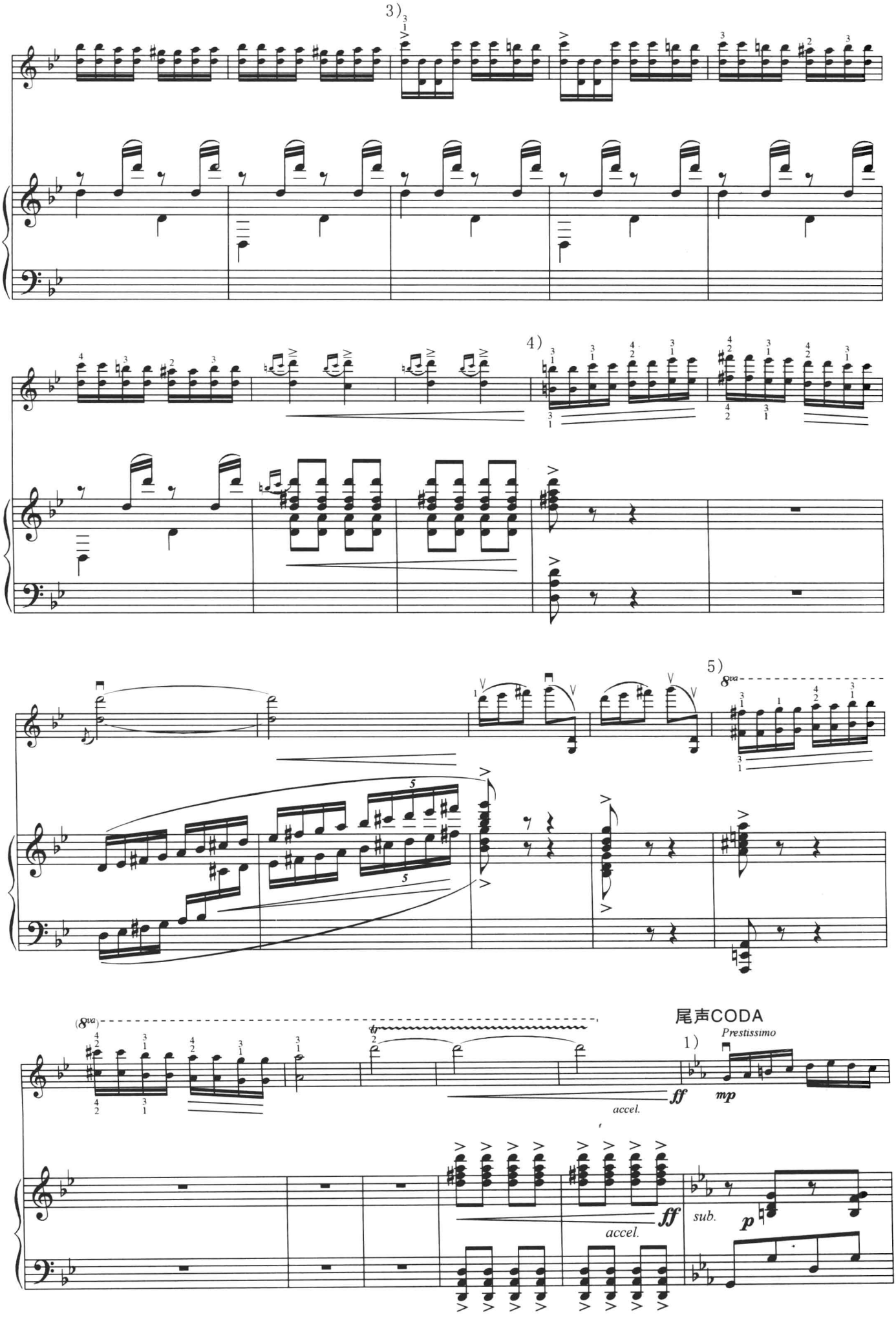
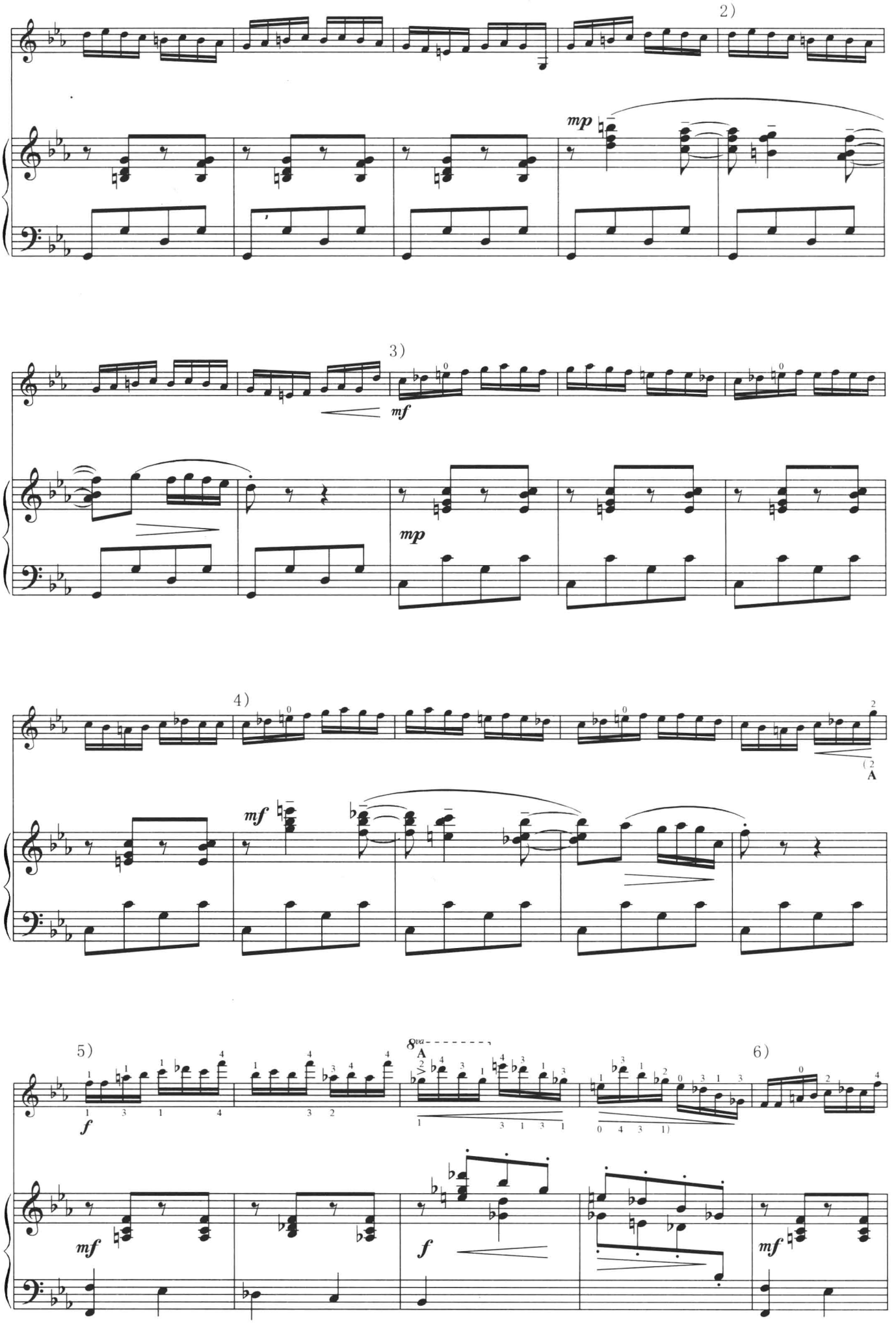
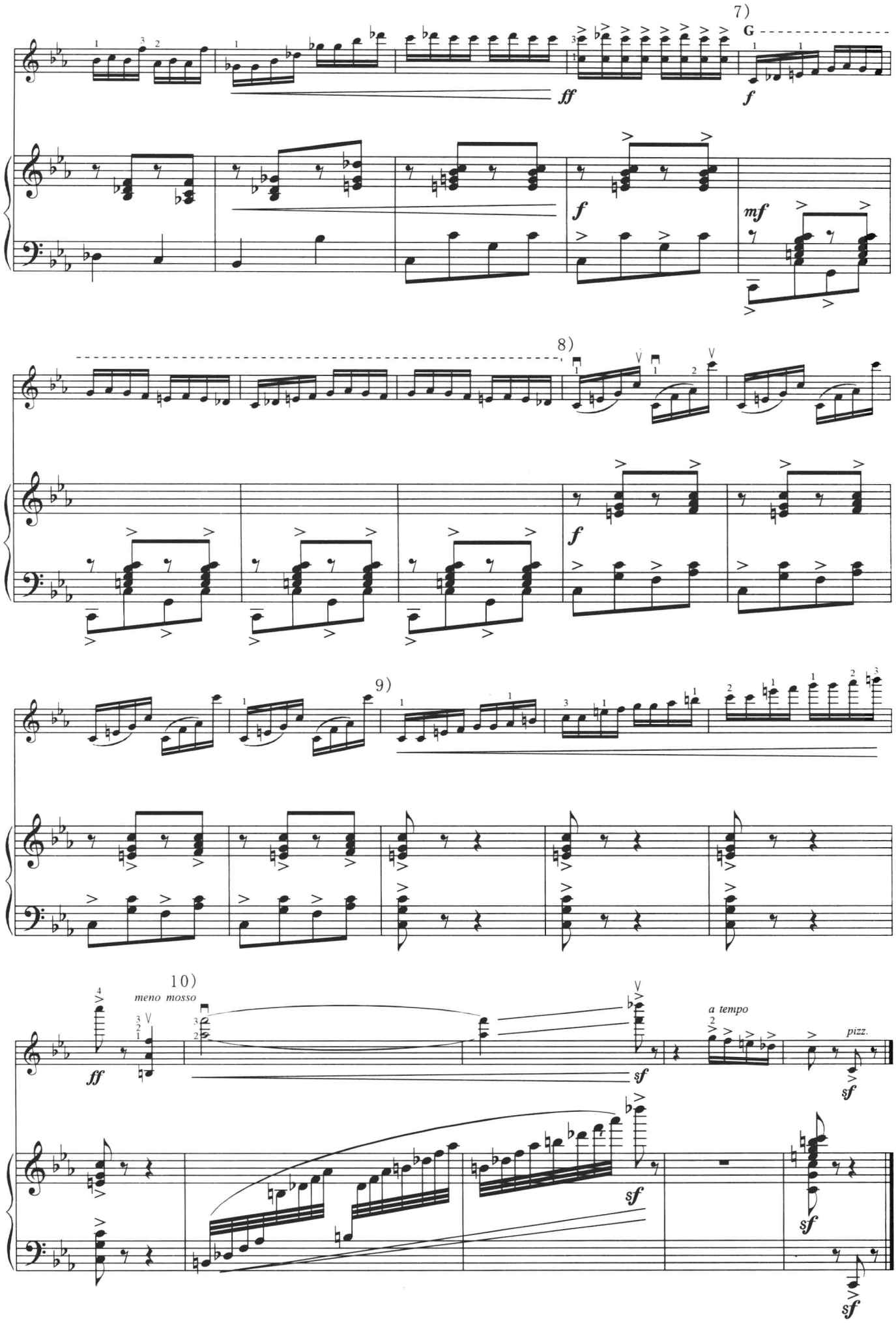
[b段] 1) 更快　热情地
più mosso

2)



3)
4)
mf
[过渡段]
如东不拉
1)
pizz.
mf
mf
2)
rit.
dim.
rit.
dim.


[华彩段]
arco
mp
f
mf
8va
p
accel.
A
E
Poco sost,
A
a tempo
f
ff
B部
（二）热烈欢舞
Vivo
[小引]
f
sf
mf

[c段]
1)
2)
3)
4)
mf
mp
f
[c¹段]
marcato

2)
mp
mp
3)
f
f
4)
5) 热烈地
6)
A
f animato
f
[d段] 1) 活跃地
G
D
mf con brio
mf
2)

3)
[d¹段] 舒展地（扩大）
4)
1)
2)
mp
mp
f
mf

[c²段]
1)
f
G
2)
[d²段]
1)
2)
mf
mp
3)



[d³段]（扩大）

3)
f
f
4)
mf

5)
6)
[d⁴段]
1)
mp
mf

2)
3)
4)
A
[d⁵段]
1)
f
mf
2)

3)
4)
5)
8va
尾声CODA
1)
Prestissimo
ff
mp
accel.
tr
sub.
p

2)
mp
3)
mf
mp
4)
mf
A
5)
f
8va
A
6)
mf
f
mf

7)
G
ff
f
f
mf
8)
f
9)
10)
meno mosso
ff
sf
a tempo
pizz.
sf
sf
sf
sf

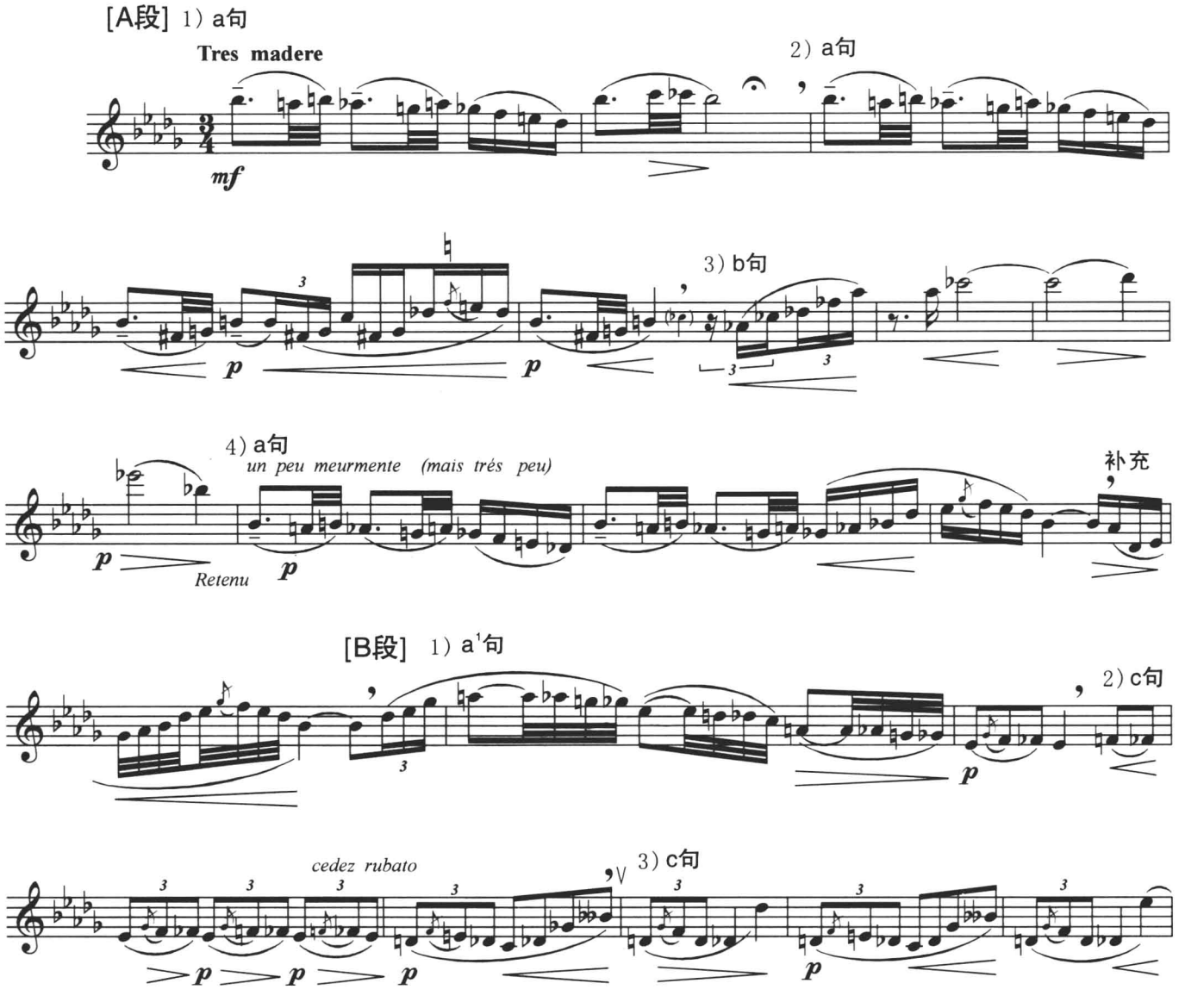
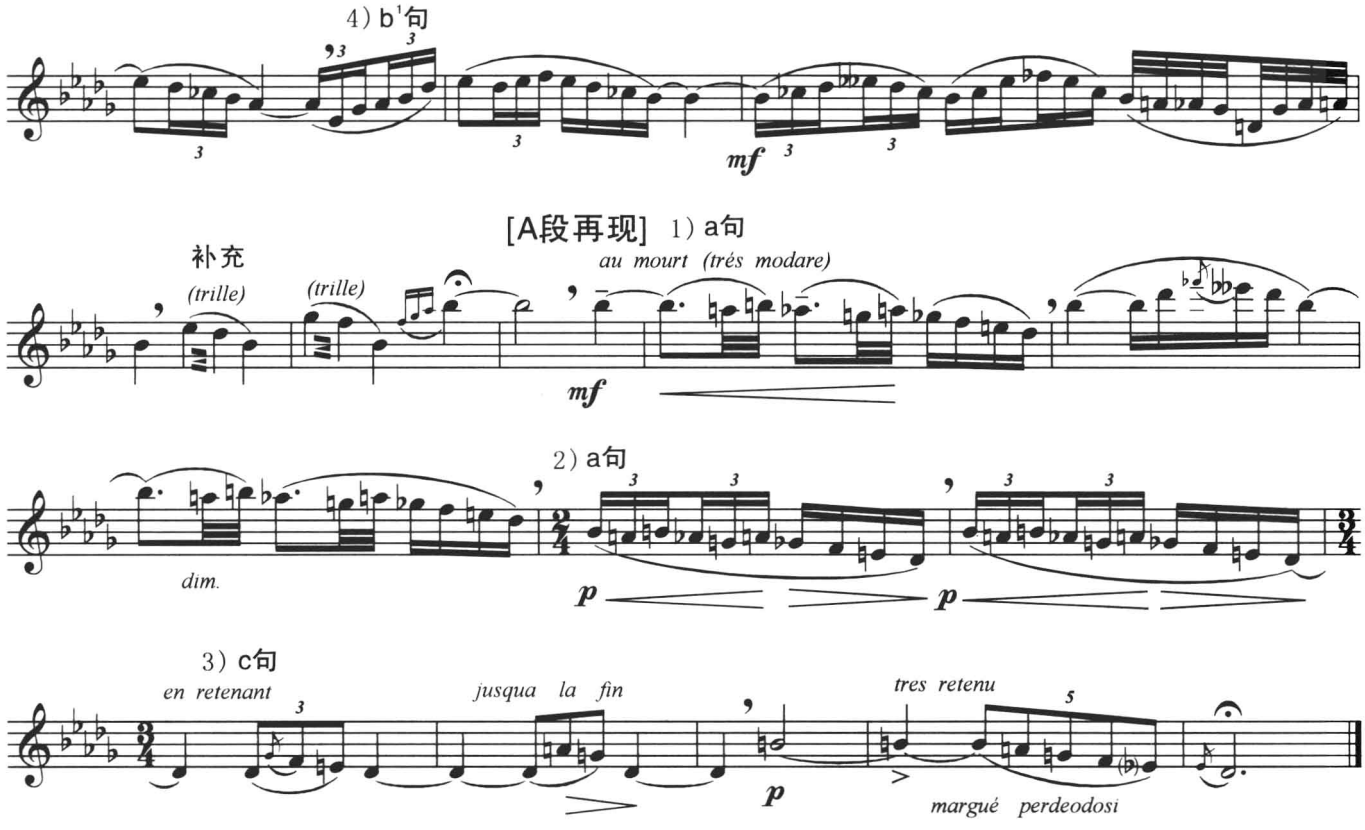
例386是德彪西的无伴奏长笛独奏曲《芦笛》，这是德彪西的一首典型印象派风格的作品，是一首无伴奏的长笛独奏小品。作品的结构是单三部曲式，主要的素材是三个，各素材的音调是有密切的联系的。A素材的旋律型是向下向上的类似助音式的进行，运用小二度、大二度和增二度组合而成，节奏上运用附点8分音符和两个32分音符。B素材是先向上行小三度或大二度，带有五声性的进行。C素材以8分音符的三连音为主，并带倚音式装饰音，旋律与a素材接近，只是先上后下的助音式旋律型，可以说是a的自由倒影。作品的调性主要是$^{\flat}$b小调，其中有全音阶和五声音阶的片断，作品最后结束在$^{\flat}$b小调的三音$^{\flat}$D上。

作品的结构和音乐素材的布局图式如下：

A段	B段	A段再现
四个短句 12小节	四个短句 13小节	三个短句 10小节
$^{1)}$a $^{2)}$a $^{3)}$a $^{4)}$a 补充	$^{1)}$a $^{2)}$c $^{3)}$c $^{4)}$b^{1} 补充	$^{1)}$a $^{2)}$a $^{3)}$c
2 + 3 + 3 + 3 + 1	2 + 2 + 4 + 3 + 2	3 + 3 + 4

作品的音域为十七度，即两个八度加一个小三度，没有使用长笛的最高音区，这是由于长笛的最高音区虽然音色较亮，但不宜吹奏较弱的力度，而且音质偏硬。这首作品总的色彩是很柔和的，其起伏很自然而流畅，毫无戏剧性的或坚硬性的成分，节奏非常自然舒畅，而且细巧多变，作品非常优美抒情，极富色彩性。

例386 德彪西的无伴奏长笛独奏曲《芦笛》



例387是切姆贝尔兹的小号独奏曲《游戏》。

这首小号独奏曲的曲式结构是单三部曲式，主要调性是D大调，小号使用$^{\flat}$B调小号吹奏（实际音低大二度），作品运用了大量的转调和离调。其结构和调性布局图式如下。

前奏	A段	间奏[1]
（a）	两句对比乐段 7小节	（a[1]）
6小节	a b 4 + 3	4小节
C大调-D大调	D大调，D大调-C大调	$^{\flat}$A大调-$^{\flat}$C大调-A大调

B段展开

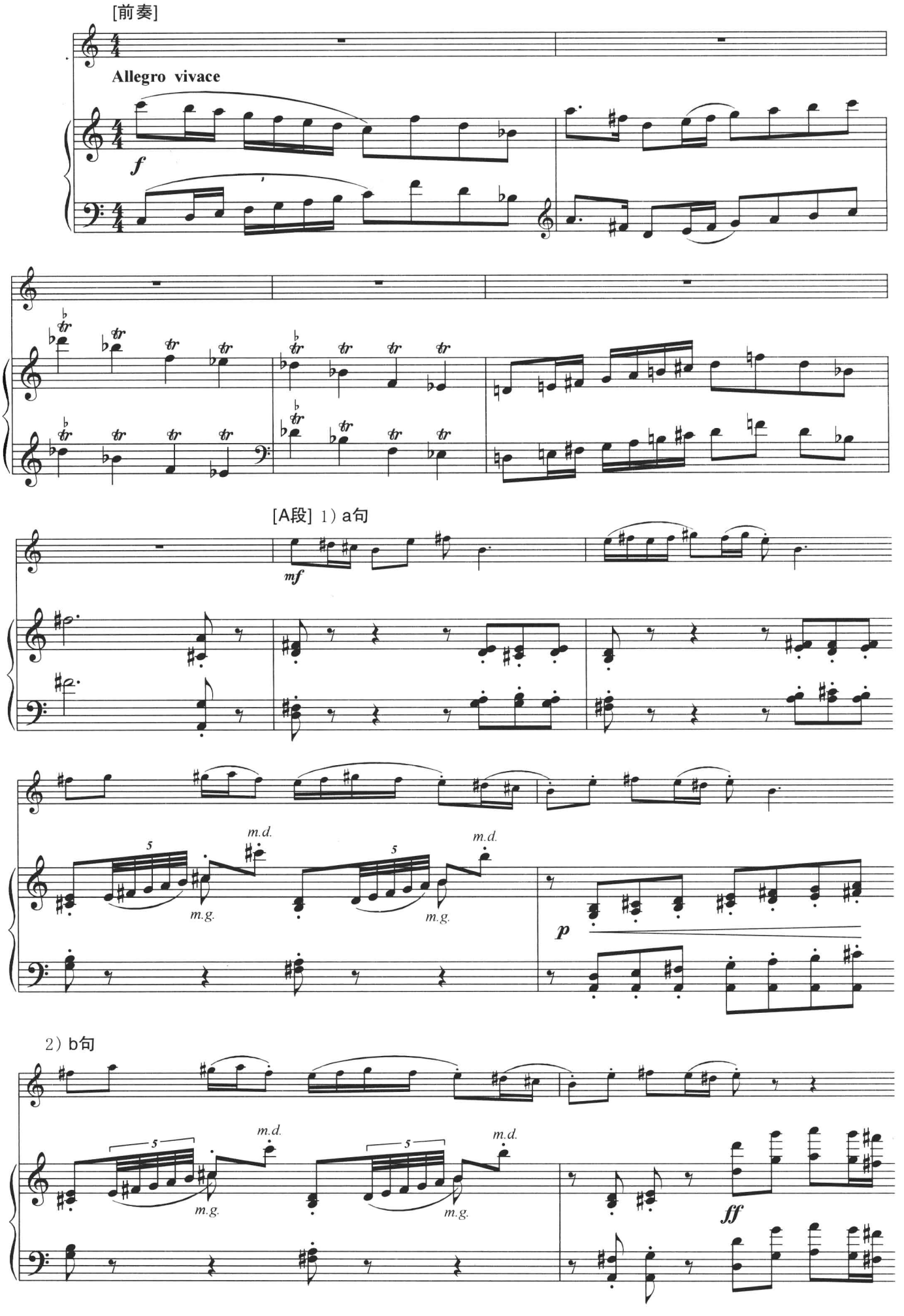
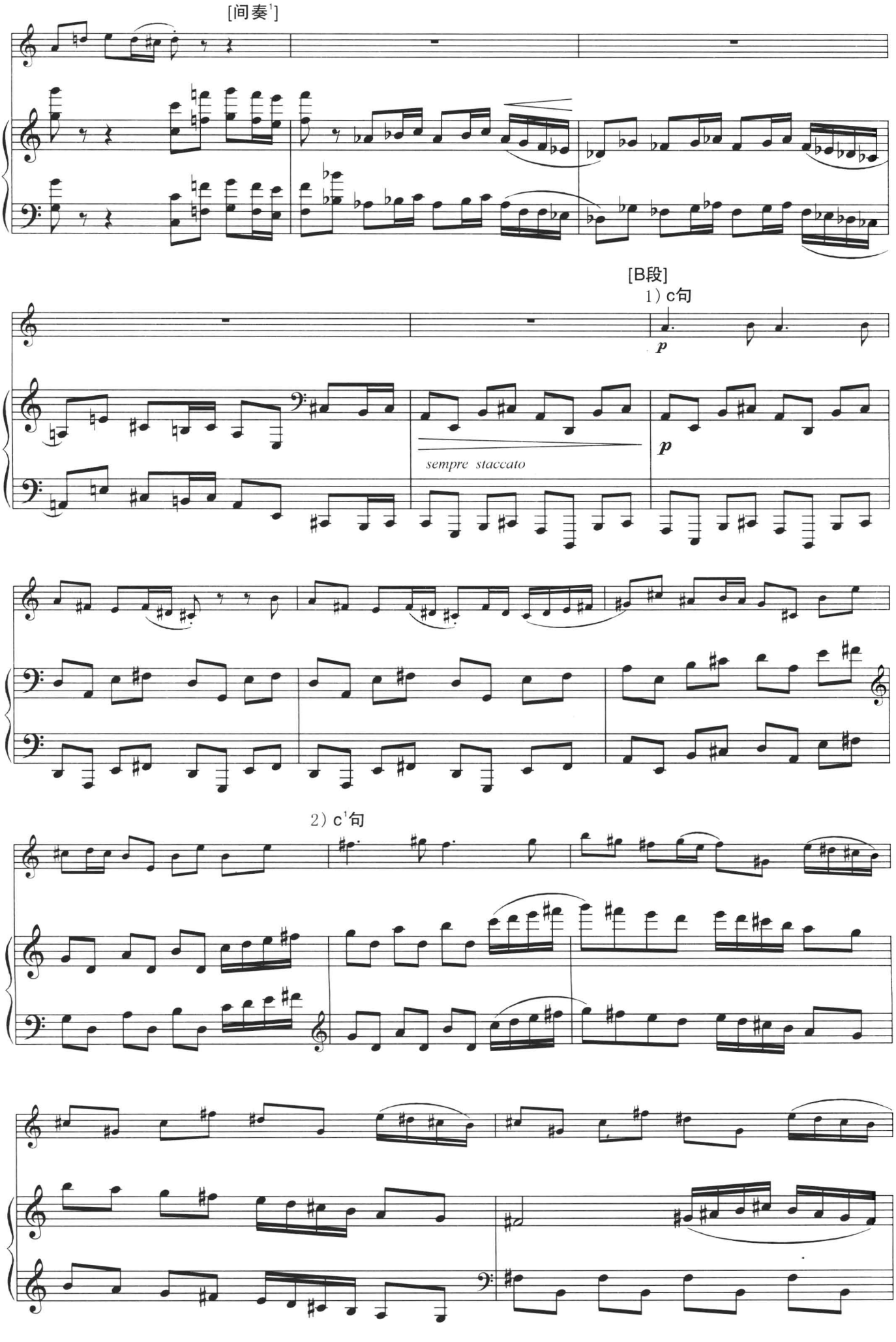
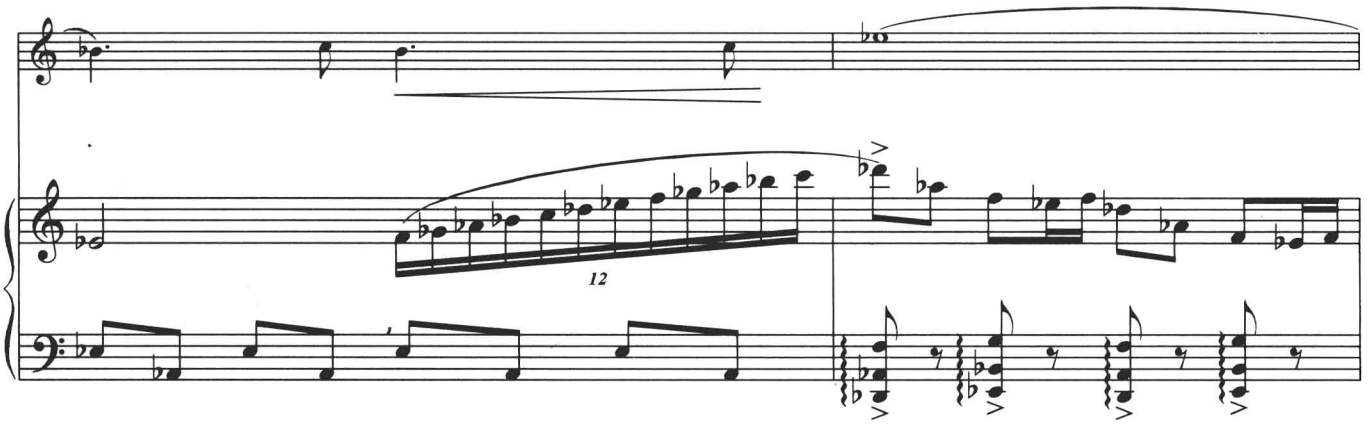
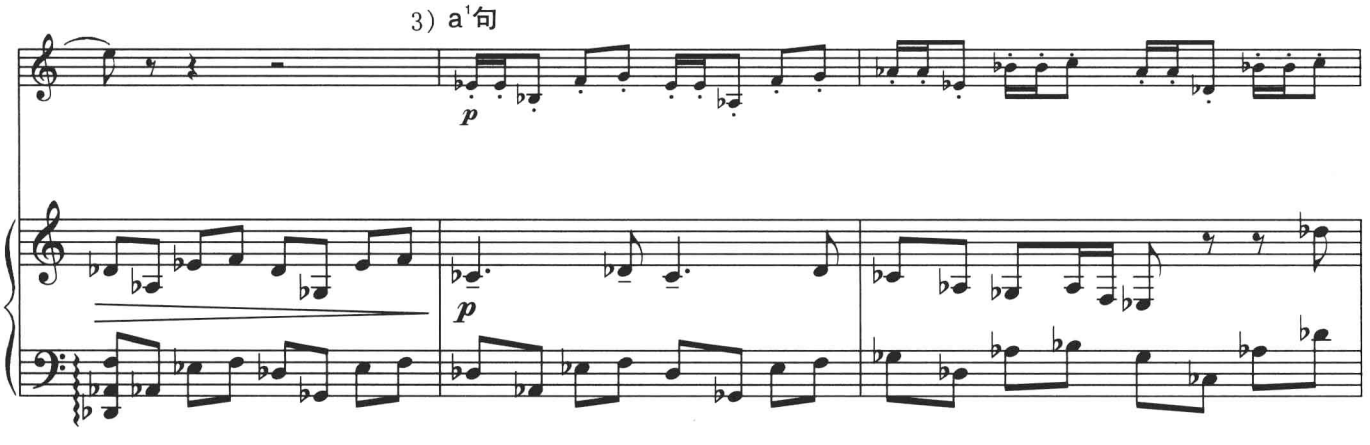
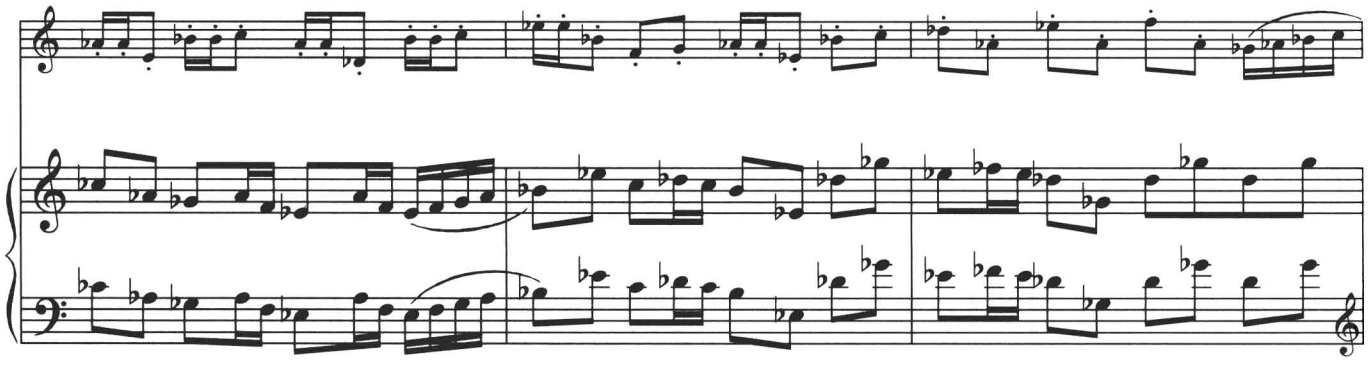
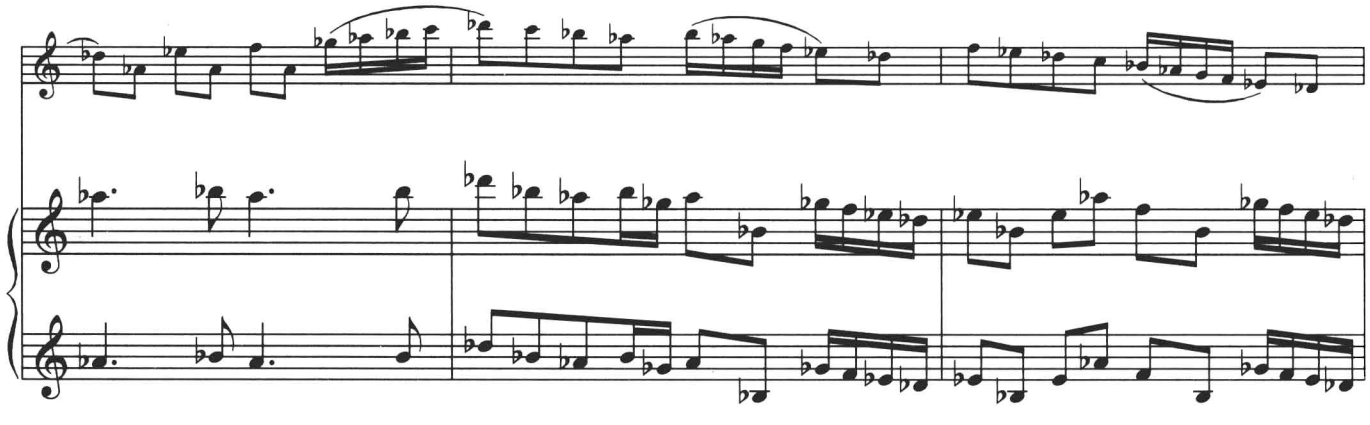
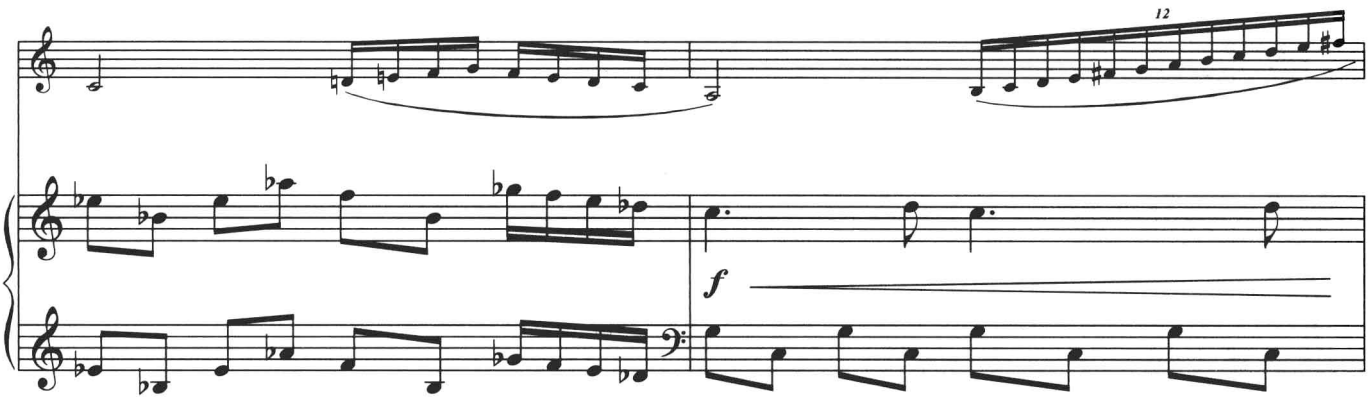
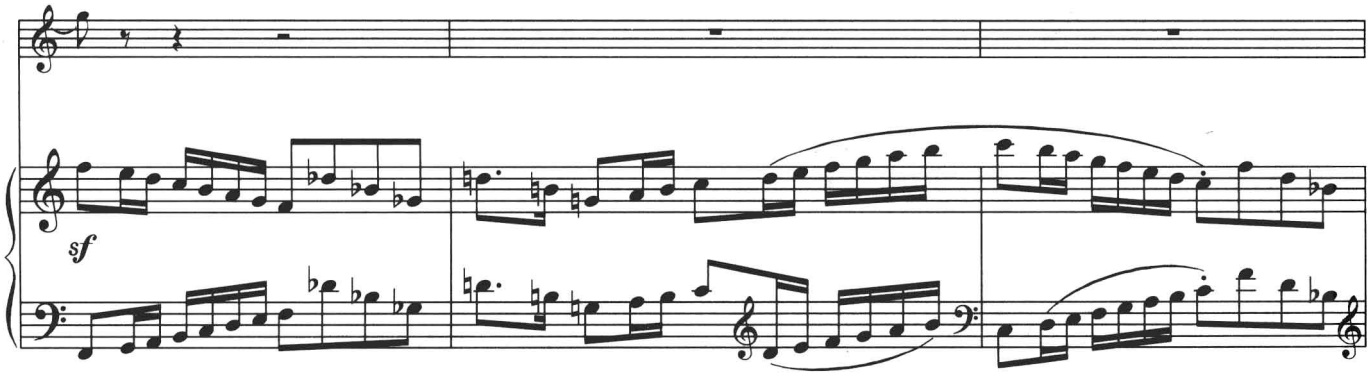
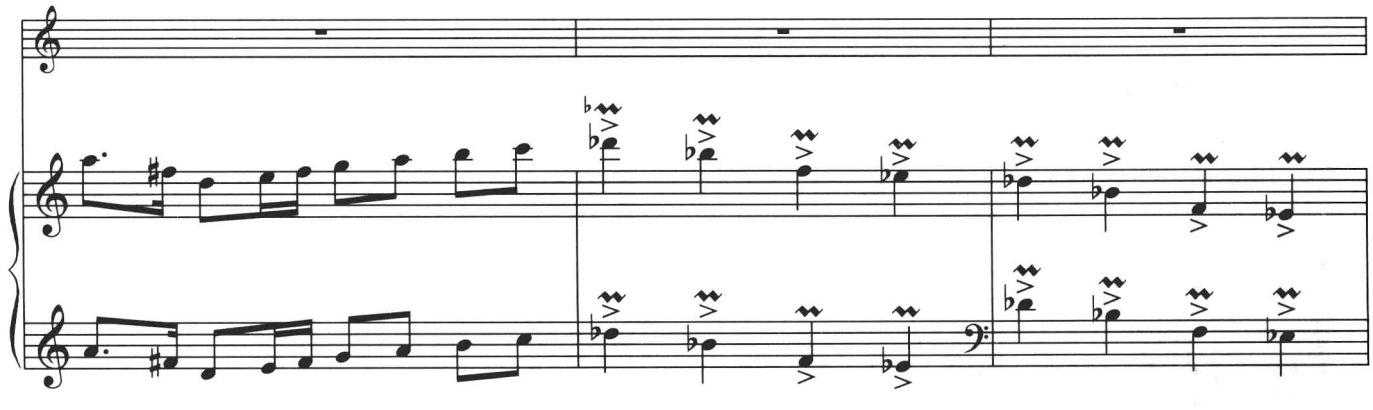
23小节

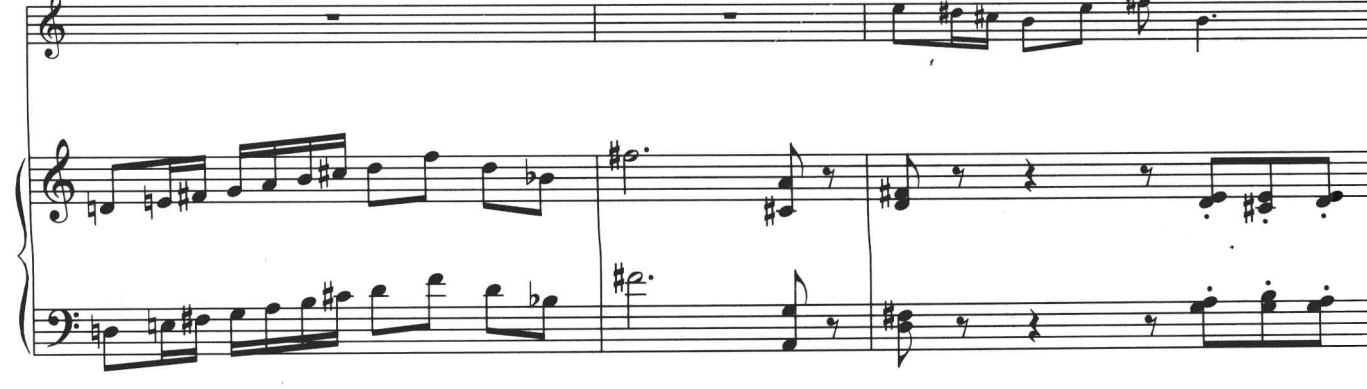
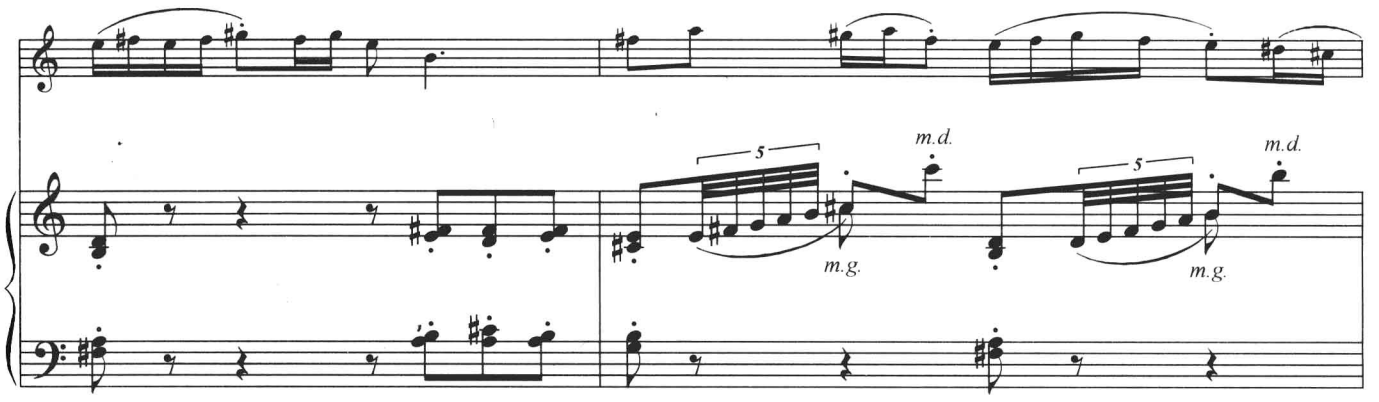
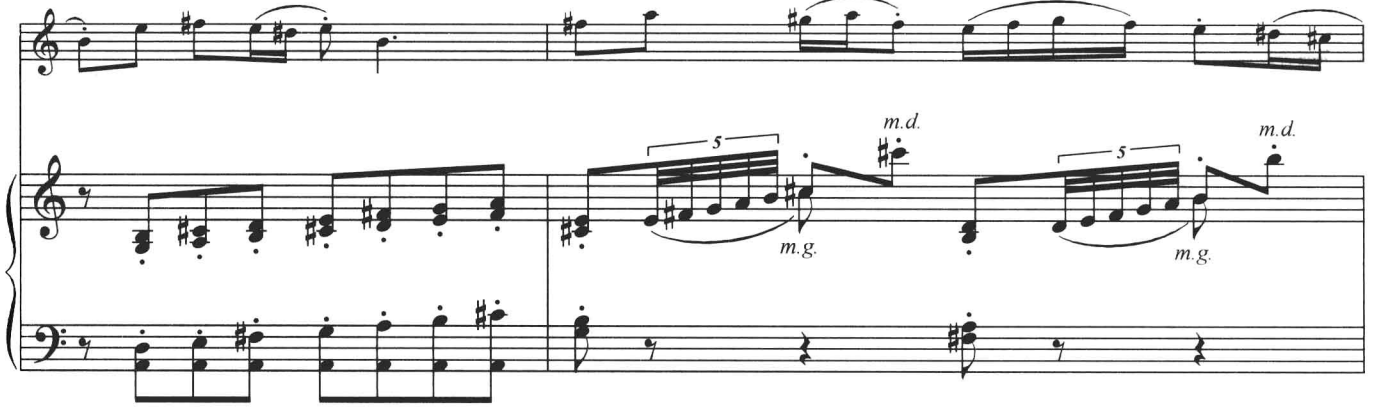
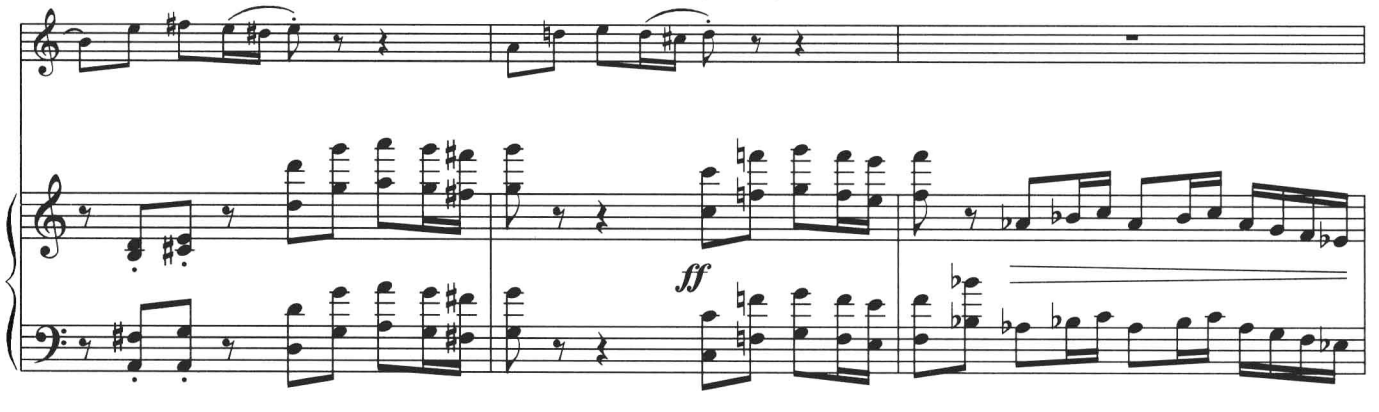
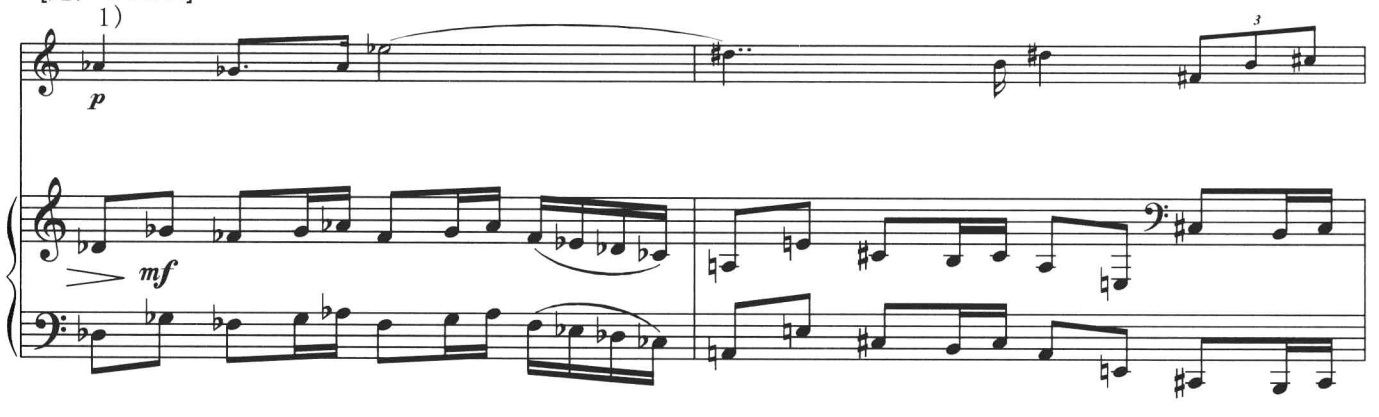
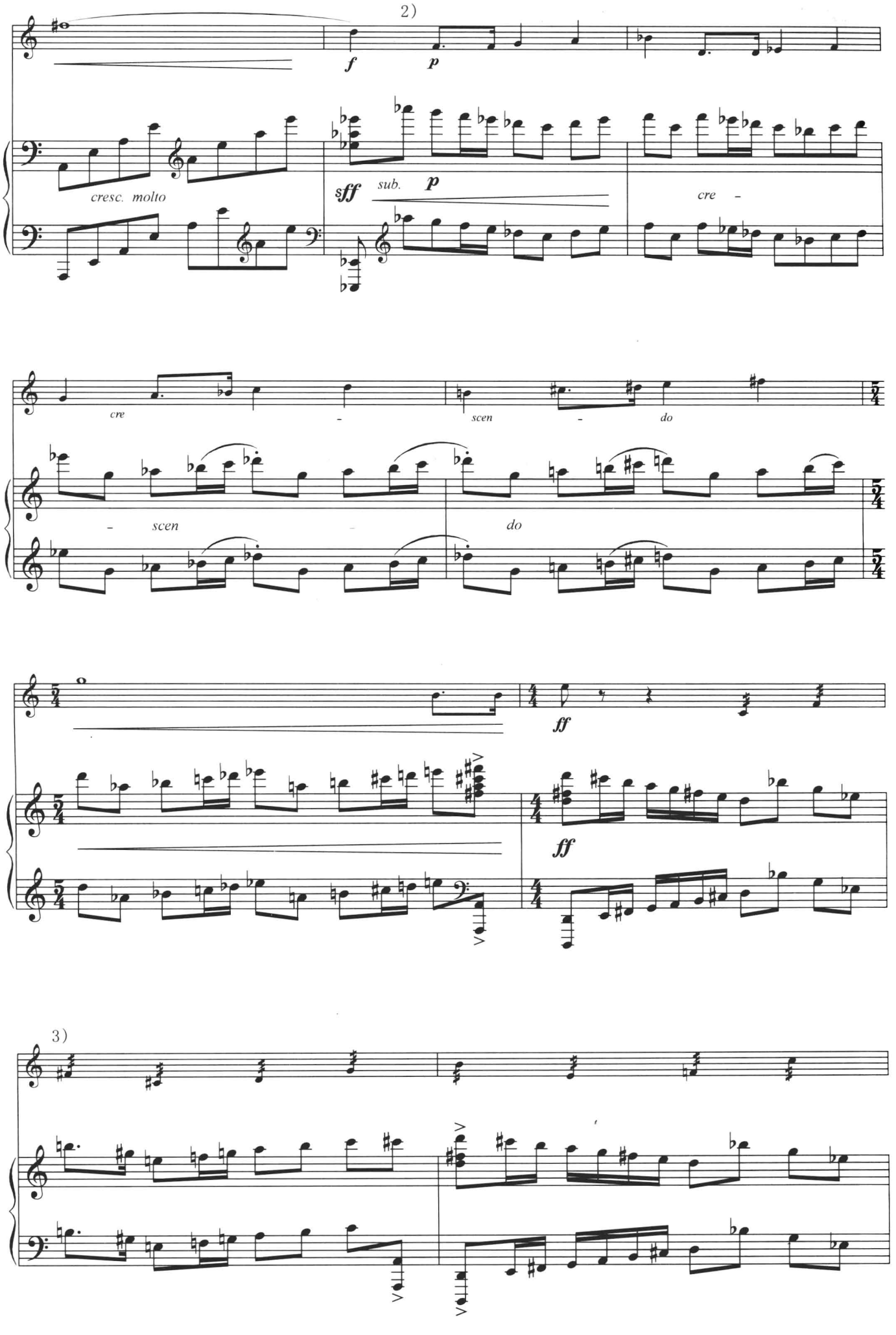
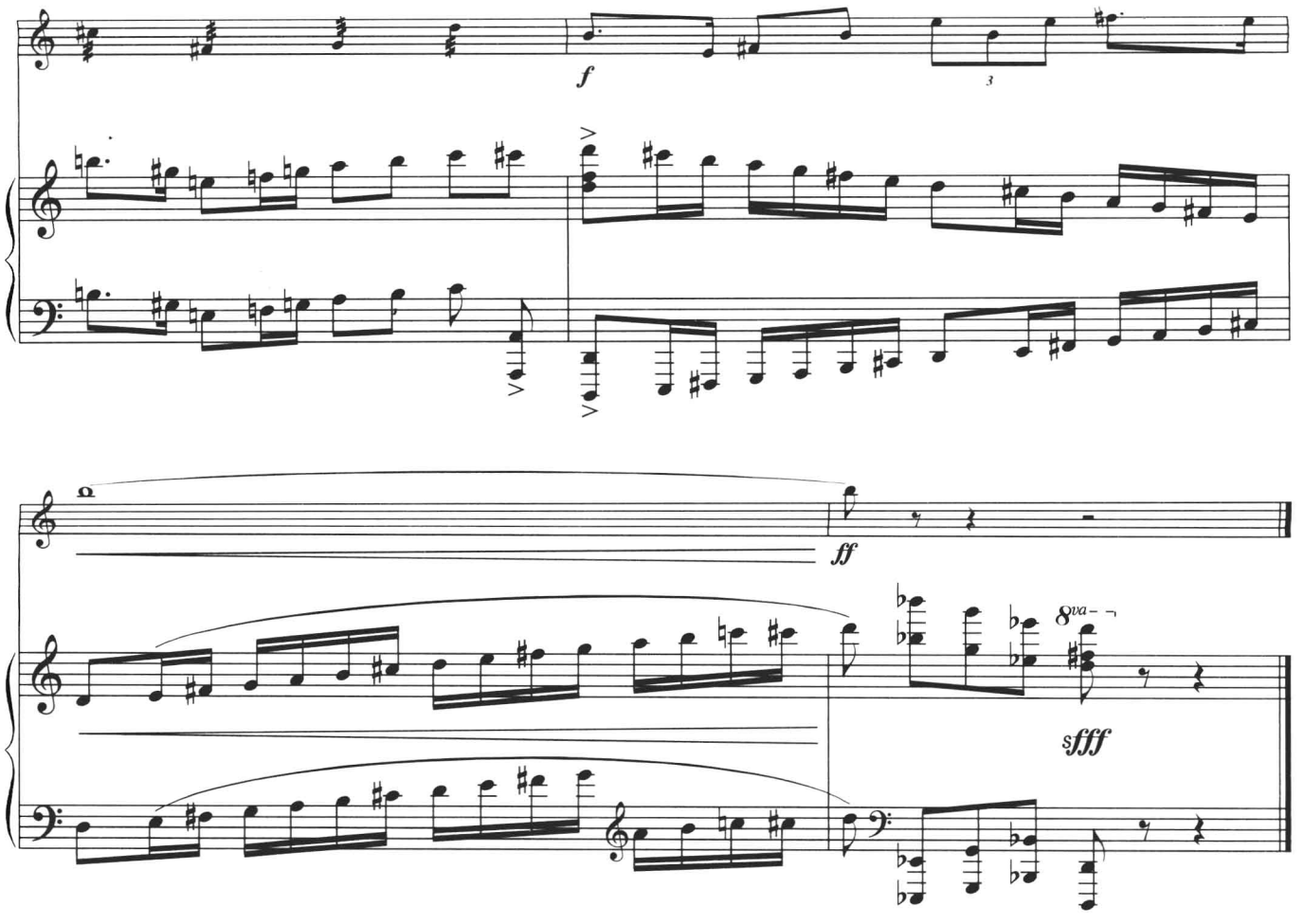
c	c[1]	a[1]	a
5	7	6	5
D大调-A大调-G大调	G大调-D大调-b小调-$^{\flat}$D大调	$^{\flat}$G大调-$^{\flat}$C大调	$^{\flat}$D大调-F大调

间奏[2]	A段再现	间奏[3]	尾声（CODA）
（a[1]）	两句对比乐段 7小节	（a[1]）	三乐句 15小节
7小节	a b 4 + 3	1小节	d a[2] a[1] 4 + 5 + 6
C大调-D大调	D大调， D大调-C大调	$^{\flat}$A大调	$^{\flat}$C大调-A大调 $^{\flat}$A大调-D大调

作品的主导素材a是主音到属音的下行级进音调，a[1]和a[2]都是这个主导音调的变化；A段第二乐句的b素材的小三度进行来源于第一乐句的第3小节，是一种“取内”的关系，c和b两种素材的对比性也不很大，国为都是从二度进行开始。

作品的钢琴伴奏部分，用了大量的对位化的模防和对比，也用了补充性的节奏进行（如 等），钢琴本身的写法有较多的八度重复，还有同向和反向的音阶进行。

例387 切姆贝尔兹的小号独奏曲《游戏》

[间奏1]
[B段]
1）c句
p
sempre staccato
p
2）c1句

3) a¹句

4) a句

[间奏²]

[A段再现]

1) a句

2）b句

[间奏3]

[尾声CODA]

2)
f
p
cresc. molto
sff
sub.
p
cre
-
cre
-
scen
-
do
-
scen
-
do
ff
ff
3)

习题　二十九

选择你感兴趣的或熟悉的一至两件西洋管弦乐器，写作一至两首独奏作品，用钢琴伴奏，曲式结构也可自由地选择，但不要过于短小。注意作品风格的统一性和音乐的完整性，富于良好的音乐感。

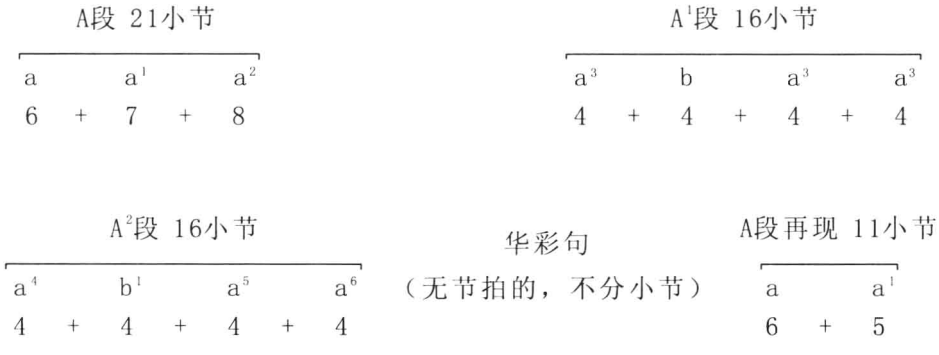
第三十章 其他小型作品写作

前面我们已经研究了小型声乐作品的写作，也研究了小型的钢琴、民族乐器、欧洲管弦乐器的独奏作品的写作。实际上，在音乐的广泛领域中，还有许多种类别的小型音乐作品。在乐器方面，还有各种中外打击乐器和色彩乐器的小型独奏作品；还有我国以外的弹拨乐器，如欧洲的吉他、鲁特琴、曼陀林，日本的三味线及其他东方国家的弹拨乐器的独奏作品；还有各种电声乐器，如普通键和双排键的电子琴、电子合成器、电吉他、电贝司的独奏作品；除了乐器的作品外，还有各种电子音乐的小型作品，以及综合艺术类中的使用音乐音响的小型作品，如电台、电视台、影视及网络中的“厂标”音乐、广告片的配乐、手机的彩铃音乐及正在新产生的新的音乐品种中的小型作品。

在本章分别列举打击乐器定音鼓的独奏作品和小型电子音乐作品为例，至于其他的小型作品在此不一一列举了。各种作品的作曲技法和方式方法有许多共通之处，而特殊的问题也只有经过特殊的研究和创作的实践来学习和掌握，并不断地积累经验提高写作水平。

例388是乔京的为定音鼓写的独奏曲《沙尔沙前奏曲》

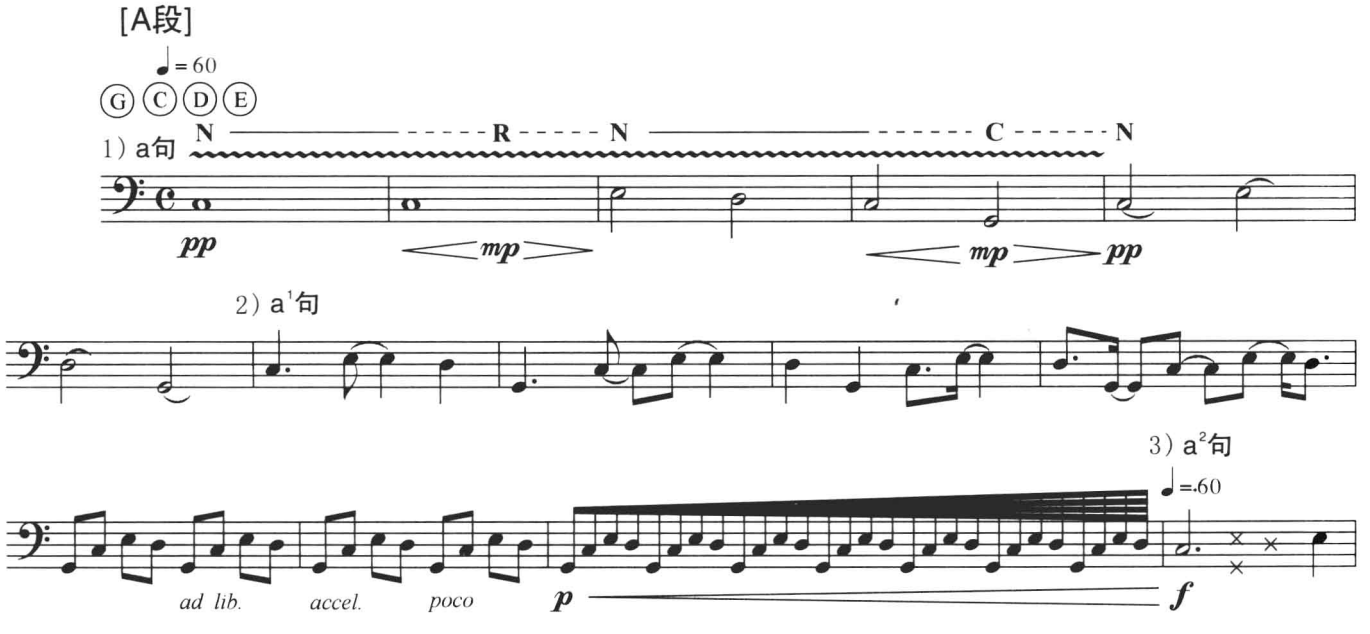
这首打击乐器的独奏作品，是一首较简单的变奏性小作品。全曲共四个段落，由四个鼓分别演奏其定音的CEDG音。作品的结构图式如下：

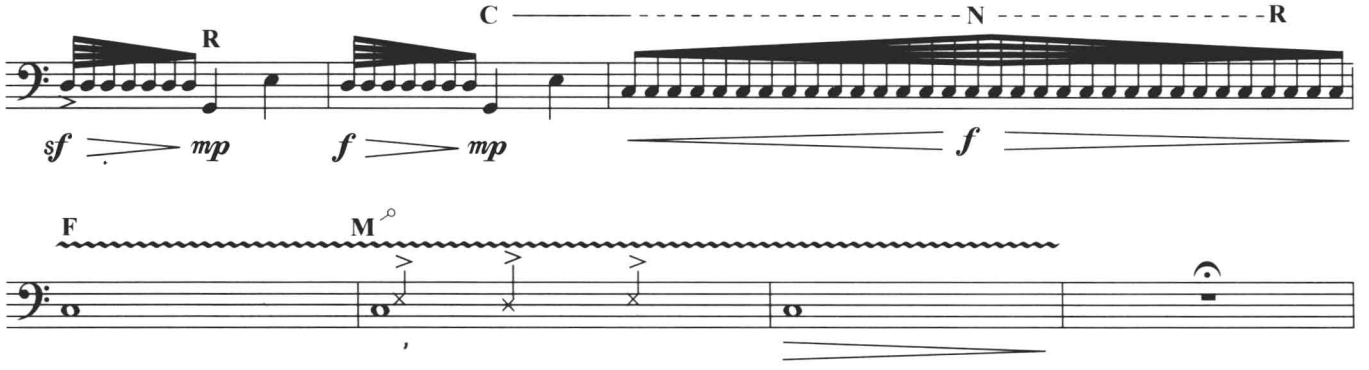


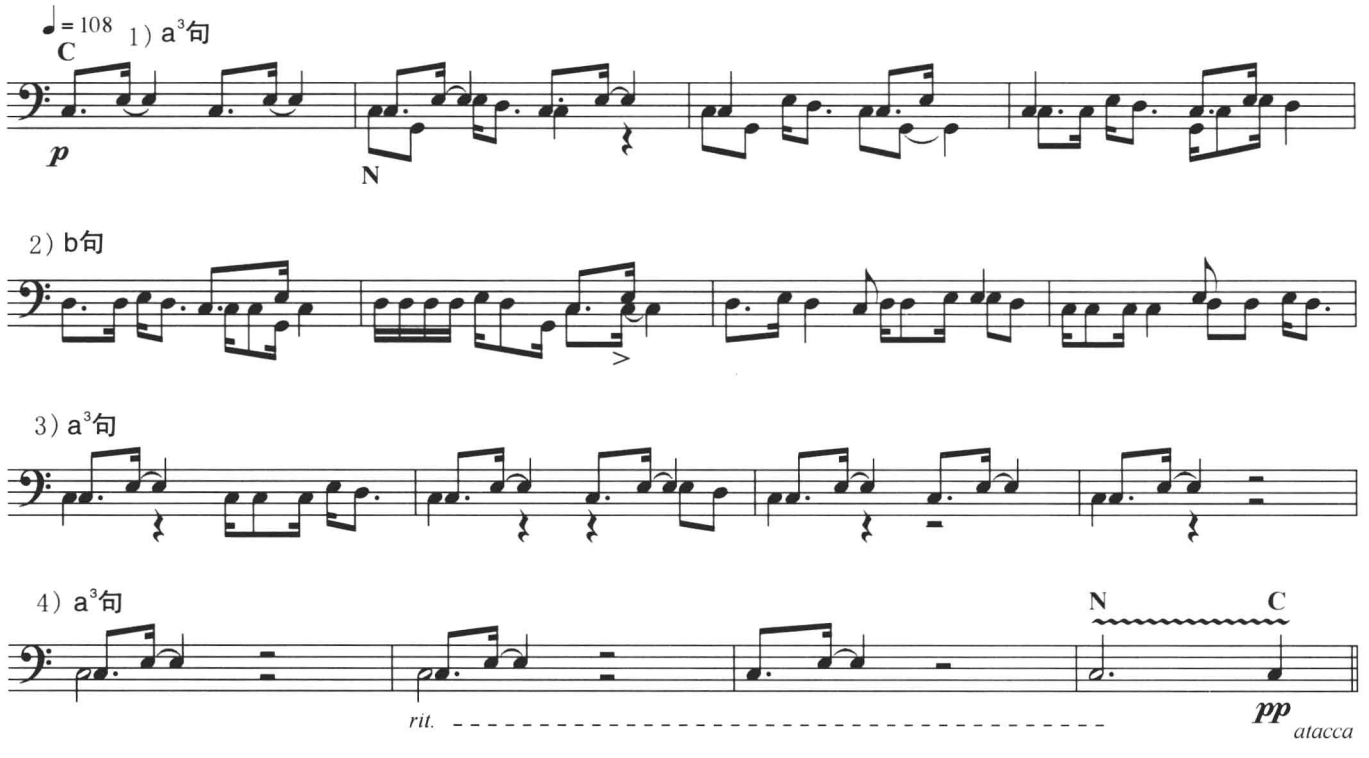
由于定音鼓的音高方面只有四个音，因此作品在组合方面寻求不断变化，其组合的基本材料两种：a以CEDG的进行为基础；b以DECG的进行为基础。

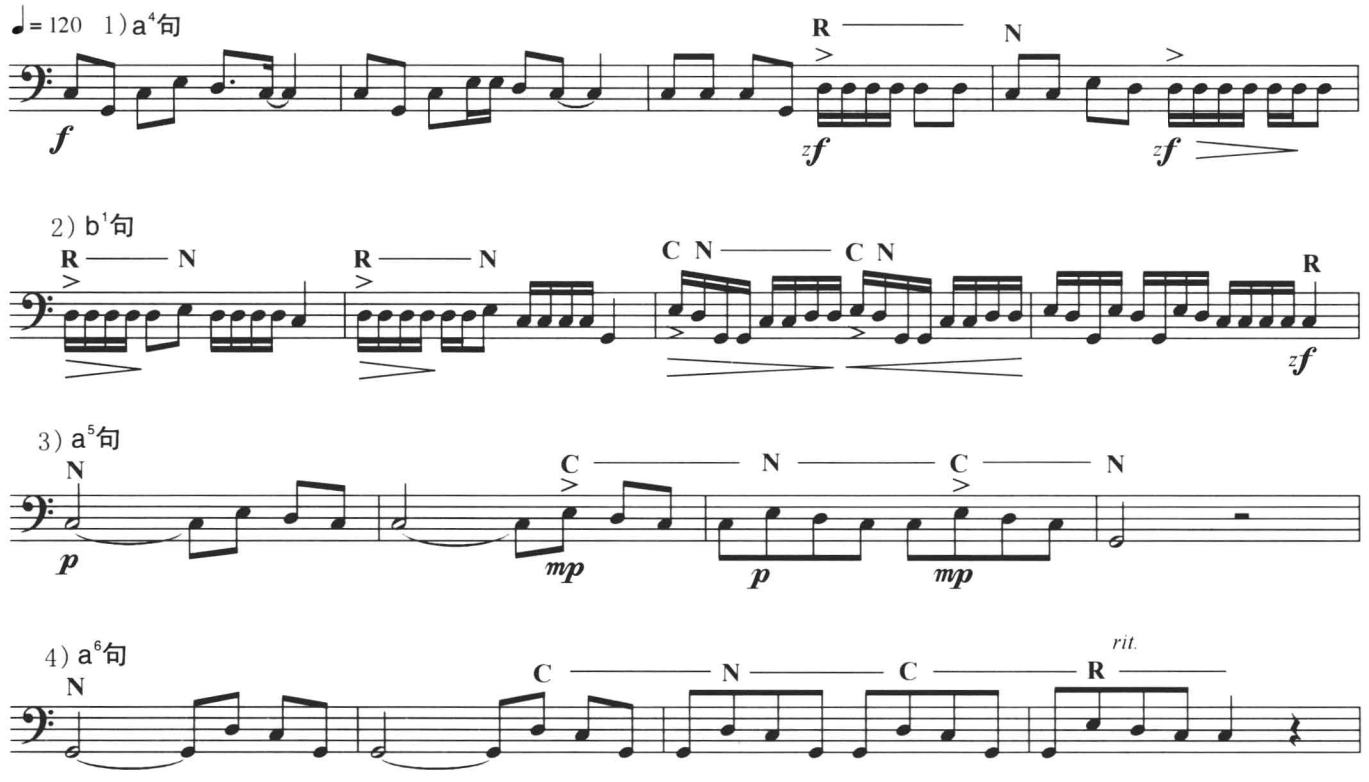
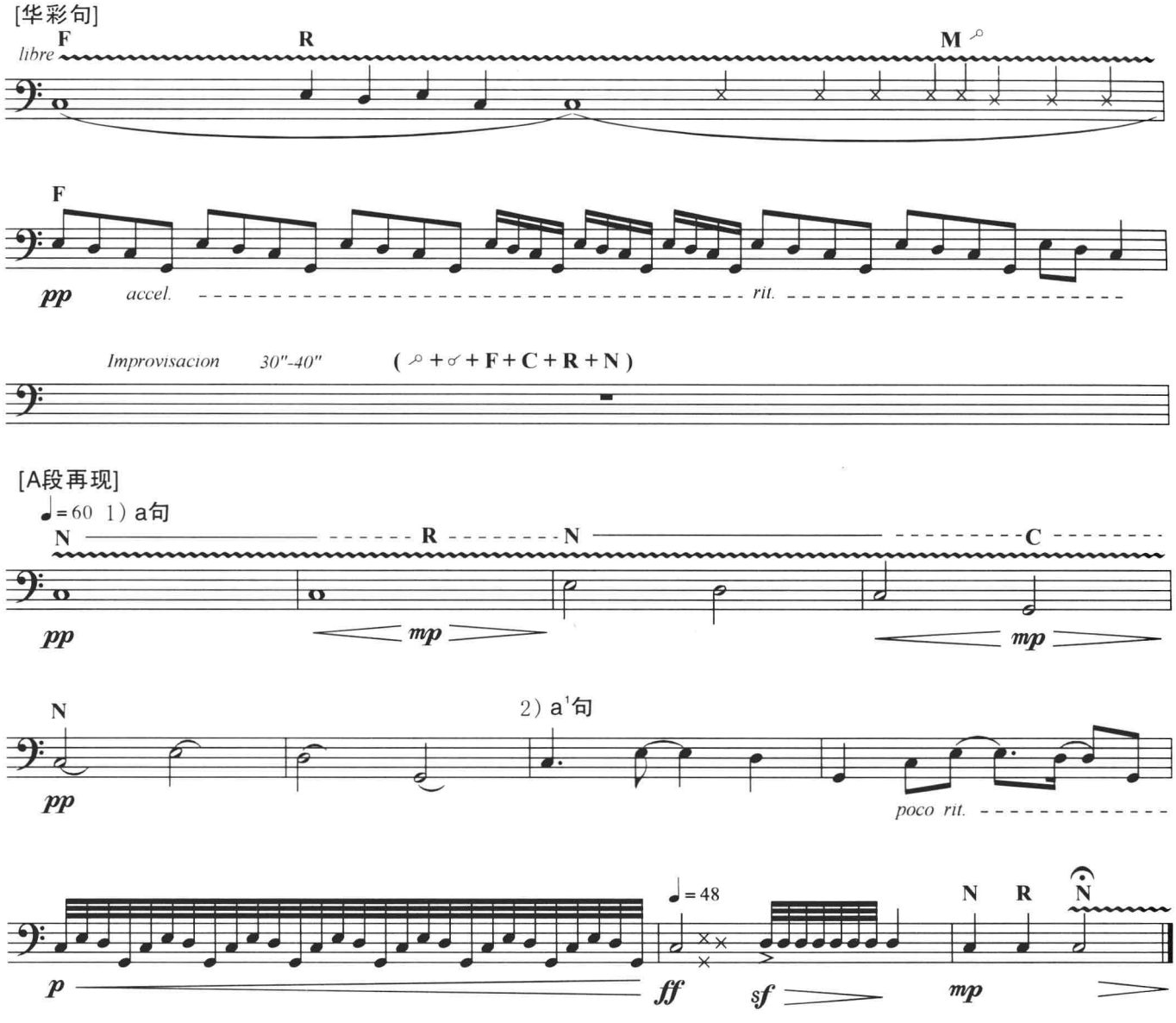
节奏的变化是作品变化发展的重心，用了全音符、2分音符、附点4分音符、4分音符、附点8分音符、8分音符、16 分音符的各种组合，包括各种切分节奏的组合，包括各种渐快 accel. 和渐慢 rit. 处理等等。还多次运用节奏型的扩大和缩小等手法来变化节奏的形态。X记号表示用鼓槌敲击定音鼓的金属鼓边。

例388 乔京的定音鼓独奏曲《沙尔沙前奏曲》




C
N
R
sf
mp
f
mp
f
F
M

[A¹段]

♩= 108
1) a³句
C
p
N
2) b句
3) a³句
4) a³句
N
C
rit.
pp
atacca

[A²段]

♩= 120
1) a⁴句
R
N
f
zf
zf
2) b¹句
R
N
R
N
C N
C N
R
zf
3) a⁵句
N
C
N
C
N
p
mp
p
mp
4) a⁶句
rit.
N
C
N
C
R

例389是我编曲、王桢制作的电子音乐小型作品《嘎吉哟·蝉歌》。

这个作品的音乐素材，取自贵州省黎平地区的侗族大歌《声音歌》中的代表性作品《嘎吉哟》（蝉之歌），并运用了电子音乐制作的手段，将蝉鸣、流水声、树叶的沙沙声，金属器皿碰击声等自然声响，与金属打击乐器的声响，与电子手段产生的噪音音响等用艺术化的手段和方式组织起来，并乐谱化，加上人声演唱经过改编的旋律和原始民歌录音素材结合，并借用了侗族风格舞蹈音乐素材，还运用了女演员吟诵的语言声响，而且将其语音通过电子手段变形。作品着意表现侗族地区美丽的山河及青年男女真挚的爱情。

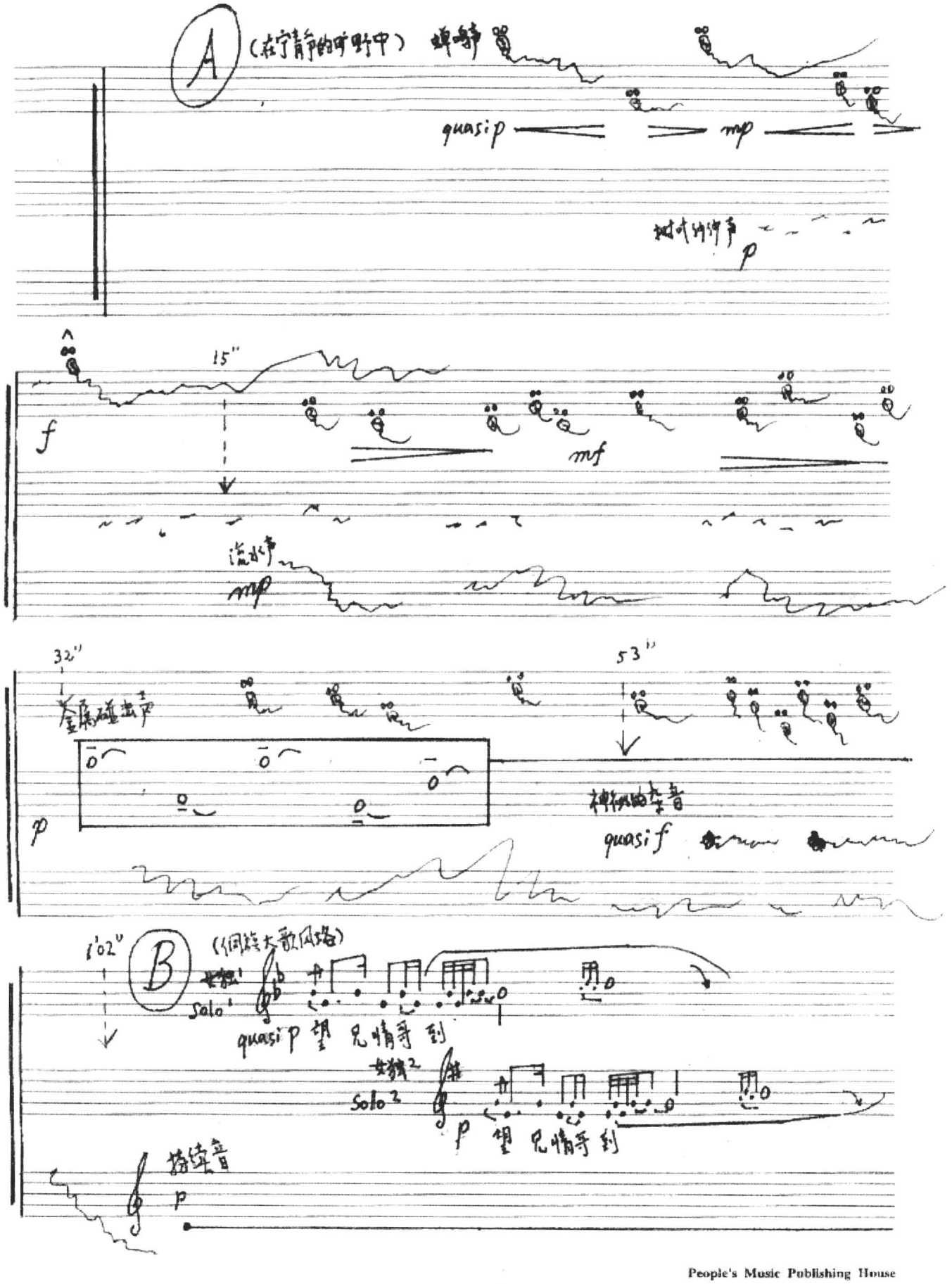
作品的结构是五部分，带有回旋性，其结构布局为：

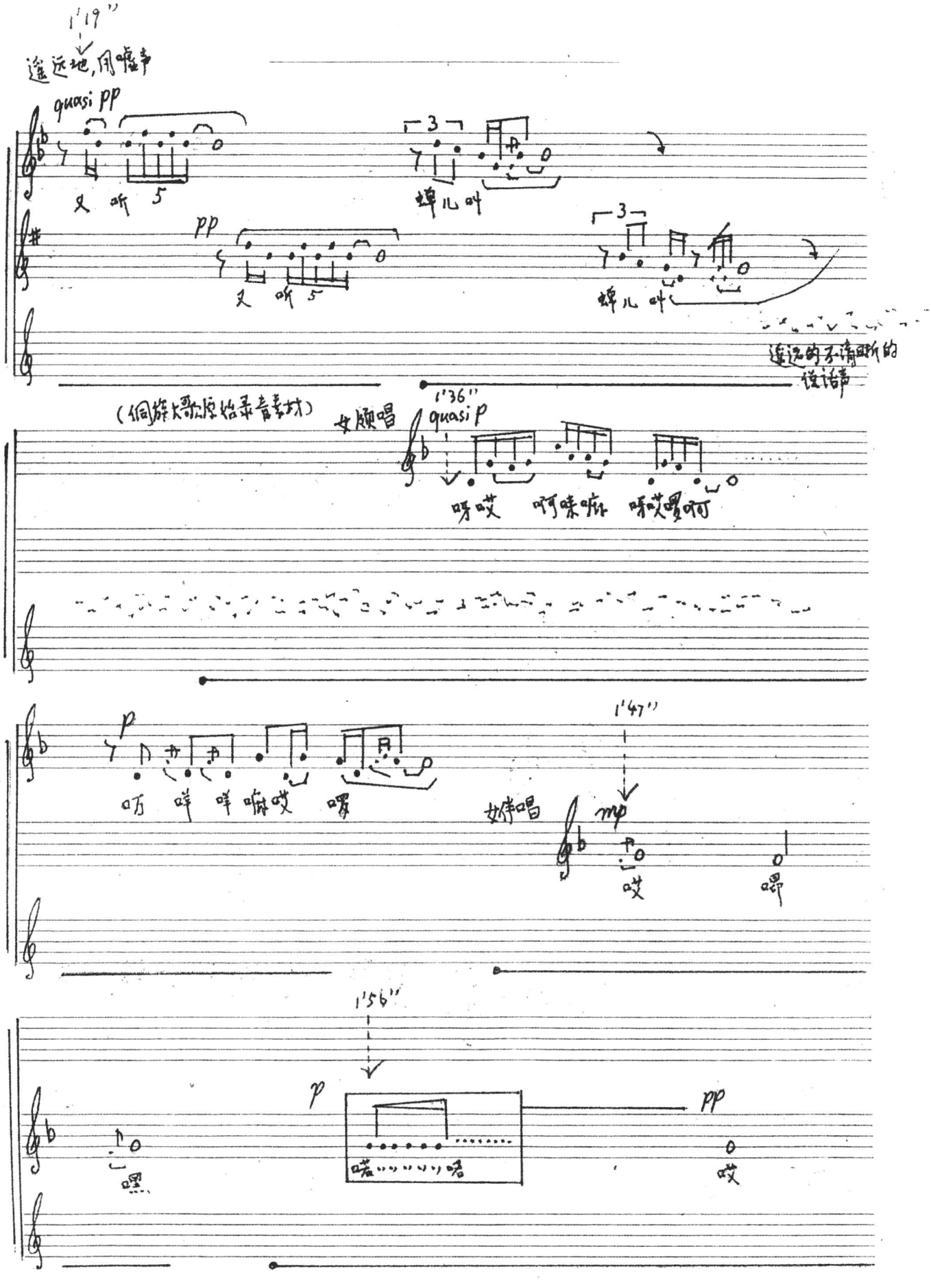
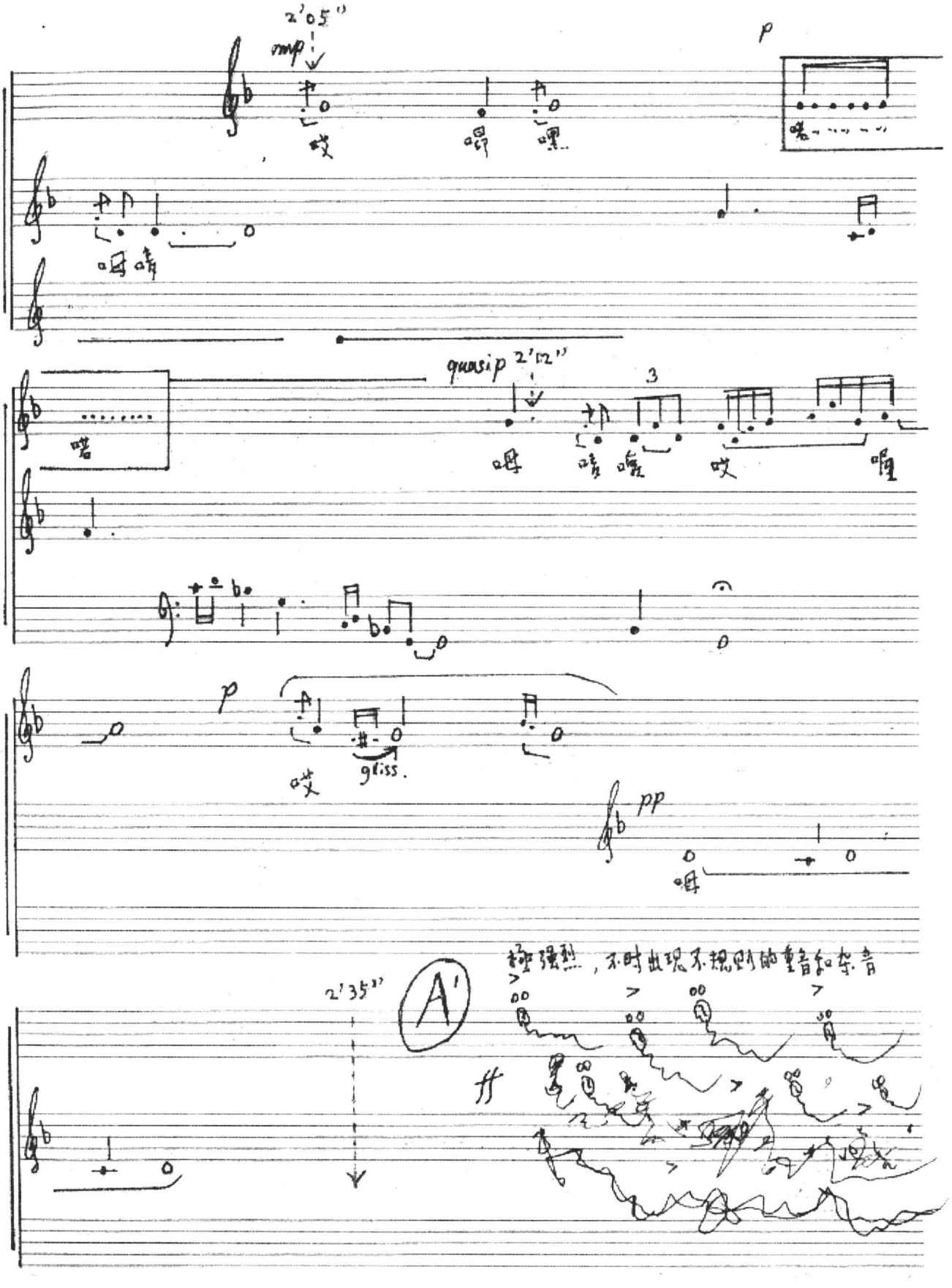
I A	II B	III A1	IV C-B	V A2
以蝉鸣和流水声为主，表现宁静优美的山乡旷野。	以侗族大歌的演唱为主，有两位女声独唱的多调性呼应（g羽调和e羽调），有原始民歌颂唱和伴唱的旋律（d羽调）。	是音响强烈对比的高潮区，完全由自然音响素材构筑。	以女演员的吟诵为主，并将人声的语音用电子手段变成一串音色的小碎块，接着再现了B段侗族大歌素材的片段（d羽调）。	再现A段蝉鸣声和流水声的素材，在极其宁静的氛围中逐渐消失

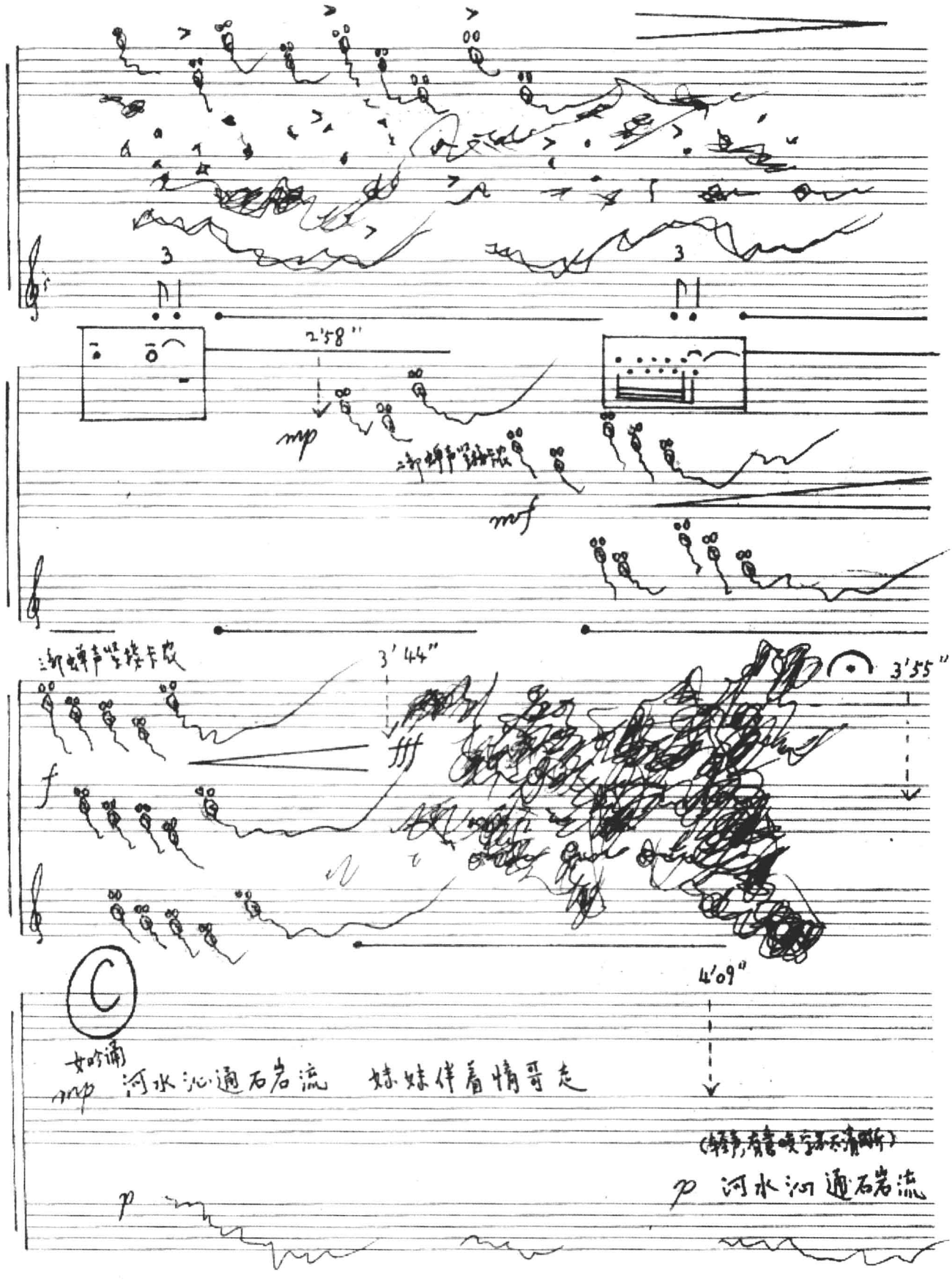
嘎吉哟·蝉歌

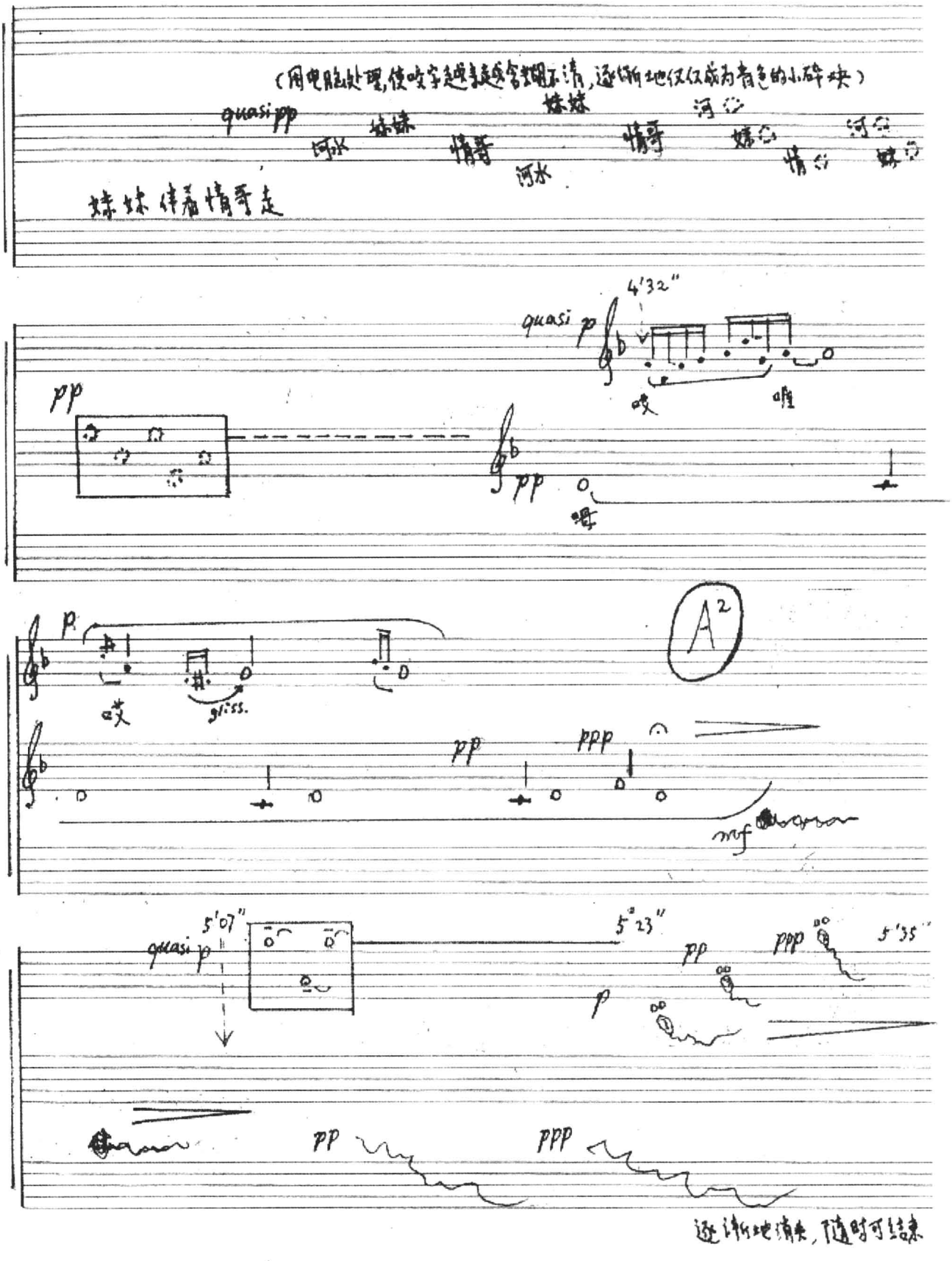
曹光平编曲 王振刚作

电子音乐版



People's Music Publishing House

1'19"
遥远地，用喊声
quasi pp
又 听 5
3
蝉儿叫
pp
又 听 5
3
蝉儿叫
遥远的不清晰的
说话声
(侗族大歌原始录音素材)
女领唱
1'36"
quasi p
呀哎 啊味啊 啊哎嘤啊
p
吗 咩 咩嘛哎 嘿
1'47"
女伴唱
mp
哎
嘿
1'56"
p
嗒……嗒
pp
哎
嘿

2'05"
mp
p
quasi p 2'12"
3
gliss.
pp
2'35"
A'
极强烈，不时出现不规则的重音和杂音
ff


3
3
2'58"
mp
渐快渐紧
mf
渐快渐紧
3'44"
3'55"
fff
f
4'09"
C
女吟诵
mp 河水沁通石岩流 妹妹伴着情哥走
(轻声,有意吸字不清晰)
p 河水沁通石岩流
p



2007.12.7 21:06 整理及打谱

习题 三十

根据你的兴趣及可能的条件，写作一首打击乐器或色彩乐器的小型独奏曲，或一首电子音乐小型作品，或其他品种小型作品。

附录一　本书谱例作者目录

古曲　例60、67、83、379、380
民间乐曲　例381
中国民歌　例2、23、27、28、64、74、91、92、93、109、112、118、127、128、129、130、143、182、183、186、187、189、193、200、201、202、205、206、215、223、228、229、230、232、233、244、377
外国民歌　例163、188、191、194、219、237

巴赫　例33、142、157、327、329、345、362
亨德尔　例26、146、147、159
浦塞尔　例125、140
海顿　例48、53
莫扎特　例35、36、61、79、124、152
贝多芬　例3、4、5、9、22、30、47、49、85、89、106、138、151、153
舒伯特　例17、166、172、221、294
齐波利　例148
卢布林　例150
胡梅尔　例117
波尔蒂尼　例136
克拉克　例139、149
格林卡　例13、119、131
柏辽兹　例110、123
舒曼　例51、241、308、312、319、331、347、350、361、371
门德尔松　例100、133、348
肖邦　例10、37、56、122、137、270、272、278之一、282、287、289、292、301、310、313、314、363、366、367、382
李斯特　例31、280、285、291、295、296、306之一、315、320、321、322、324、346、357、360
比才　例155
威尔第　例34
柴科夫斯基　例8、11、20、39、41、87、107、144、195
约翰·斯特劳斯　例24
穆索尔斯基　例44、57、167、290
斯美塔那　例68
勃拉姆斯　例1、15、115、116
圣·桑　例97
格里格　例7、208、226、271、325、375
法亚　例46
德沃夏克　例32、38、231、376
麦克道威尔　例111
瓦格纳　例102
马勒　例73
普契尼　例192

德彪西　例18、55、120、126、274、281、284、293、297、304、305、351之一、368、369、386
西贝柳斯　例19
拉赫曼尼诺夫　例98、99、104、121、145
卡普阿　例170
奇阿拉　例180
库尔蒂斯　例197
戈德克　例134
列库奥纳　例214
阿里亚耶夫　例216
阿古阿　例238
伍赖顿　例239
帕斯意洛　例242
勋伯格　例29、349、351之二
威伯恩　例40、103
贝尔格　例52
斯特拉文斯基　例50、59、80、113、156、299、306之二、326
理查·斯特劳斯　例14
巴托克　例108、114、323、334、340、344、356、358、359
柯达伊　例16、277、300之一
兴德米特　例75、76、298、353、354
雷斯皮基　例275
奥尔夫　例78
普罗柯菲耶夫　例25、70
肖斯塔科维奇　例45、132、328
肖友梅　例184
青主　例235、243
华彦钧　例382
贺绿汀　例342
黄自　例173
冼星海　例63、160、162、175、181
江文也　例42
丁善德　例183、228、233、276、370、377之二
聂耳　例158、178
麦新　例176
郑律成　例209、212
莎光　例174、236
瞿希贤　例164、190
科普兰　例69
格什温　例21、65、185
达拉皮科拉　例43
布列顿　例72
查维斯　例54
卡特　例300之二、339

梅西安 例303、307、309之一
布列兹 例278之二、332
卢托斯拉天斯基 例71、77
约翰·威廉姆斯 例12、88、90、105
三木稔 例383
菲金 例279、309之二
里盖蒂 例316、318
谢德林 例330、335、336、337、341
凯奇 例355
莫罗德尔 例249
凯特 例250
卡拉特 例254
约翰·蓝侬 例255、256
保罗·麦卡特尼 例255、256、267
嘉勒 例261
多莉·帕登 例266
乔京 例388
切姆贝尔兹 例387
谢功成 例189
黎英海 例233、230、232、244、319
朱践耳 例196、343
罗忠镕 例6、58
陈铭志 例84、365
吴祖强 例95、229
杜鸣心 例95
马可 例169
刘铁山 例141
茅源 例141
郭祖荣 例81
张敬安 例179、217
欧阳谦 例179、217
刘庄 例171
李延生 例171
薄兰谷 例199
程金元 例199
王永泉 例207
汪立三 例273、288、338、352
蒋祖馨 例154
傅庚辰 例204
王西麟 例135
谷建芬 例161
储望华 例283
刘锡津 例213、227、377之二
朱南溪 例220
赵季平 例222
李宗盛 例248
童安格 例259、260
梁弘志 例252
林振强 例253
解承强 例247
李海鹰 例251之一
陈小奇 例257
崔健 例258
姚明 例245
张全复 例262
毕晓世 例262
崔世光 例302
陈钢 例385
施光南 例168、177、203、210、218、225、240
杨立青 例94
陆在易 例86、198、211、224、234
曹美韵 例165
徐沛东 例246、268
谭盾 例62
权吉浩 例101、373
陈怡 例333
陆培 例311
赵晓生 例286
张千一 例269
张伟 例263之二
陈耀川 例264
周杰伦 例251之二、263之一、265
庄曜 例384
龚晓婷 例364
梁雷 例96
曹光平 例82、374、378、389

附录二　本书附编作品音响目录

钢琴曲

曹光平	带两面潮州大锣的钢琴独奏曲《女娲》	例82
巴赫	C大调前奏曲	例362
舒曼	梦幻曲	例371
肖邦	C大调前奏曲op28 No.1	例363
	a小调前奏曲op28 No.2	例122
	e小调前奏曲op28 No.4	例313
	b小调前奏曲op28 No.6	例272
	A大调前奏曲op28 No.7	例366
	F大调前奏曲op28 No.13	例367
	F大调夜曲op15 No.1	例372
德彪西	前奏曲《帆》	例351之一
	前奏曲《雪上足迹》	例369
	前奏曲《亚麻色头发的女郎》	例368

声乐曲

曹光平	美丽的尼洋河	例378

器乐曲

古琴古曲	梅花三弄	例379
琵琶古曲	十面埋伏	例380
笛民间乐曲	喜相逢	例381
华彦钧	二泉映月（二胡独奏）	例382
三木稔	华丽之序（筝独奏）	例383
庄曜	箜篌引（筝独奏）	例384
陈钢	阳光照耀着塔什库尔干（小提琴独奏）	例385
德彪西	芦笛（长笛独奏）	例386
曹光平	嘎吉哟·蝉歌（电子音乐小曲）	例389

书名
前言
目录
µ ú ò ? µ ¥ ? aDy ? é µ ? ? á 11 ó ? D ′ × ÷
µ ú ò ? ? ? ? ¯ ? ú ? ¤ ? ± ? ¯ ? ú ? ¤ à ? ? ú
µ ú ? t ? ? ò ? 3 ì ? ¤ ? ú × à ? ? ? ¤ ? ú × à D í
µ ú è y ? ? ò ? à ? 2 ? á ? µ ? · ¢ ? 1 ê ? · ¨
µ ú ? ? ? ? ? ò µ ¥ à ? ? ? D ′ × ÷
µ ú ? ? ? ? á ? à ? ? ? ò µ ¥ à ? ? ? D ′ × ÷
µ ú á ù ? ? à ? ? ? á 11 µ ? ? ′ ? ó ? ¯
µ ú ? ? ? ? è y à ? ? ? à ? ? ? D ′ × ÷
µ ú ° ? ? ? ? à ? ? ? à ? ? ? o í ? à à ? ? ? à ? ? ? D ′ × ÷
µ ú ? ? ? ? µ ¥ ? t2 ? ? á 11 Dy ? é D ′ × ÷
µ ú ê ? ? ? µ ¥ è y2 ? ? á 11 Dy ? é D ′ × ÷
µ ú ? t µ ¥ ? aD ? D í é ù à ? × ÷ ? · D ′ × ÷
µ ú ê ? ò ? ? ? ? è ? ú µ ? ì ? 2 ? ? ¤ è ? é ù µ ? ò ? ó ò ? ¤ é ù à ? Dy ?
é µ ? ì ? µ ?
µ ú ê ? ? t ? ? ′ ê ? ú µ ? 1 ? ? µ ? ¤ ? è ? ú µ ? 11 ? ? ó ? é è ? ?
µ ú ê ? è y ? ? ò ? 2 ? ? ú ê ? ? è ? ú D ′ × ÷
µ ú ê ? ? ? ? ? µ ¥ ? t2 ? ? ú ê ? ? è ? ú D ′ × ÷
µ ú ê ? ? ? ? ? µ ¥ è y2 ? ? ú ê ? ? è ? ú D ′ × ÷
µ ú ê ? á ù ? ? 3 ? ′ ê ? ¤ × ° ê ? ò ? ? ¤ í ? ? ?
µ ú ê ? ? ? ? ? ? ° × à ? ¤ ? ? × à ? ¤ ? 2 é ù
µ ú ê ? ° ? ? ? í ¨ ? × ? è ? ú D ′ × ÷ ì ? µ ?
µ ú è y µ ¥ ? aD ? D í ? ÷ à ? × ÷ ? · D ′ × ÷
µ ú ê ? ? ? ? ? ? ? ù ? ú Dy ? é ? ? ì ? D ′ × ÷ µ ? ì ? µ ?
µ ú ? t ê ? ? ? ? ? ? ù × ÷ ? · ? ÷ µ ÷ ò ? à ? ? ¯ ì ? £ ¨ é ? £ ?
µ ú ? t ê ? ò ? ? ? ? ? ? ù × ÷ ? · ? ÷ µ ÷ ò ? à ? ? ¯ ì ? £ ¨ ? ? £ ?
µ ú ? t ê ? ? t ? ? ? ? ? ù × ÷ ? · ? ′ µ ÷ ò ? à ? ? ¯ ì ?
µ ú ? t ê ? è y ? ? ? ? ? ù × ÷ ? · ? ì o ? ? ¯ ì ?
µ ú ? t ê ? ? ? ? ò ? 2 ? ? ú ê ? ? ? ù ? ú D ′ × ÷
µ ú ? t ê ? ? ? ? µ ¥ ? t2 ? ? ú ê ? ? ? ù ? ú D ′ × ÷
µ ú ? t ê ? á ù ? ? µ ¥ è y2 ? ? ú ê ? ? ? ù ? ú D ′ × ÷
µ ú ? t ê ? ? ? ? ò ? ê ? ? è ? ú ? ° ? ? ù ° é × à D ′ × ÷
µ ú ? t ê ? ° ? ? ? ? ? × ? ? ÷ à ? ? à × à ? ú D ′ × ÷
µ ú ? t ê ? ? ? ? ? ? · ? T1 ü ? ò à ? ? ÷ ? à × à ? ú D ′ × ÷
µ ú è y ê ? ? ? ? ? ? ? D ? D í × ÷ ? · D ′ × ÷
? ? ? ? ò ? ± ? ê é ? × à y × ÷ ? ? ? ? ?
? ? ? ? ? t ± ? ê é ? ? ± à × ÷ ? · ò ? ? ì ? ? ?